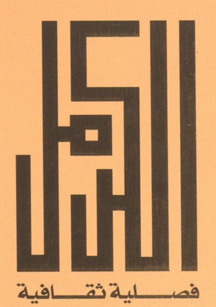


فصلية ثقافية

88/89

صيف وخريف 2006

رئيس التحرير

محمـــود درويـــــش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص . ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف/ فاكس : ٥/ ٢٩٨٧٣٧٤ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : http : //www.alkarmel.org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص . ب ٩٢٦٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ١/ ٤٦١٨١٩٠ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

17، avenue Georges Duhamel

Creteil 94000

France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة

Al-Carmel Cultural Foundation

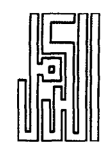
Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

العدد 88-89

صيف وخريف

2006



فصلية ثقافية

العمل الفني : الفنان الراحل اسماعيل شموط
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني
الطباعة : المطابع المركزية ، عمان - الأردن

الفهرست

رواية

قصص

أقواس

غياب

محمود درويش

يوميات

البنت / الصرخة

على شاطئ البحر بنتٌ، وللبنت أهلٌ

وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ...

وفي البحر بارجةٌ تتسلّى بصيد المُشاة

على شاطئ البحر: أربعةٌ، خمسةٌ، سبعةٌ

يسقطون على الرمل. والبنتُ تنجو قليلاً

لأنَّ يداً من ضبابْ

يداً ما إلهيّةً أسْعَفَتْها. فنادتْ: أبي

يا أبي! قُمْ لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!

لم يُجِبْها أبوها المُسَجّى على ظلّهِ

في مهبِّ الغيابْ

دَمٌ في النخيل، دَمٌ في السحابْ

يطير بها الصوتُ أعلى وأَبعدَ من
شاطئ البحر. تصرخ في ليل بَرّيةٍ،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصَرْخَةَ الأبديَّةَ في خَبَرٍ
عاجل لم يعد خبراً عاجلاً عندما
عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وبابْ!.

ذباب أخضر

المشهد هُوَ هُوَ. صَيْفٌ وَعَرَقٌ. وخيالٌ يعجز عن رؤية ما وراء الأفق. واليوم أفضلُ من الغد. لكنّ القتلى هم الذين يتجدّدون. يُولَدون كل يوم. وحين يحاولون النوم يأخذهم القَتْلُ من نعاسهم إلى نوم بلا أحلام. لا قيمة للعدد. ولا أحد منهم يطلب عوناً من أحد. أصوات تبحث عن كلمات في البرية، فيعود الصدى واضحاً جارحاً: لا أحد. لكنّ ثَمَّةَ مَنْ يقول: «من حقِّ القاتل أن يدافع عن غريزة القتل». أمّا القتلى فيقولون متأخرين: «من حقِّ الضحية أن تدافع عن حقِّها في الصراخ». يعلو الأذانُ صاعداً من وقت الصلاة إلى جنازات متشابهة: توابيتُ مرفوعةٌ على عَجَلٍ، تُدْفَنُ على عجل... إذ لا وقت لإكمال الطقوس، فإن قتلى آخرين قادمون، مسرعين، من غارات أخرى. قادمون فرادى أو جماعات... أو عائلةً واحدةً لا تترك وراءها أيتاماً وثكالى. السماء رماديّةٌ رصاصيَّة. والبحر رماديٌّ أزرق. أمّا لون الدم فقد حَجَبَتْهُ عن الكاميرا أسرابٌ من ذباب أخضر!.

كقصيدة نثرية

صَيْفٌ خريفيٌّ على التلال كقصيدةٍ نثرية. النسيمُ إيقاعٌ خفيفٌ أُحسّ به ولا أسمعه في تواضع الشجيرات. والعشب المائل إلى الإصفرار صُوَرٌ تتقشّف، وتُغْري البلاغةَ بالتشبُّه بأفعالها الماكرة. لا احتفاء على هذه الشعاب

إلاَّ بالمتاح من نشاط الدُوريِّ، نشاط يراوح بين معنىً وعَبث. والطبيعة جسد يتخفّف من البهرجة والزينة، ريثما ينضج التين والعنب والرُّمّان ونسيانُ شهواتٍ يوقظها المطر. «لولا حاجتي الغامضة إلى الشعر لما كُنْتُ في حاجة إلى شيء» يقول الشاعر الذي خفَّتْ حماستُهُ فقلَّتْ أخطاؤه. ويمشي، لأن الأطباء نصحوه بالمشي بلا هدف لتمرين القلب على لا مبالاةٍ ما ضروريّةٍ للعافية. وإذا هَجَسَ، فليس بأكثرَ من خاطرةٍ مجانيّة. الصيف لا يصلح للإنشاد إلاّ فيما ندر. الصيف قصيدةٌ نثرية لا تكترث بالنسور المحلقة في الأعالي.

ليتني حجر

لا أحنُّ إلى أيِّ شيء
فلا أمسِ يمضي، ولا الغَدُ يأتي
ولا حاضري يتقدَّمُ أو يتراجعُ
لا شيءَ يحدُثُ لي!
ليتني حجرٌ ـ قُلْتُ ـ يا ليتني
حَجَرٌ ما ليصقلني الماءُ
أَخضرٌ، أَصفرٌ . . . أوضعُ في حجرةٍ
مثل مَنْحُوتةٍ، أو تمارين في النحتِ،
أو مادّةً لانبثاق الضروريِّ
من عَبَث اللاضروريّ . . .
يا ليتني حَجَرٌ
كي أحنَّ إلى أيّ شيء!

أبعد من التماهي

أَجْلِسُ أمام التلفزيون، إذ ليس في وسعي أن أَفعل شيئاً آخر. هناك،

أمام التلفزيون، أَعثر على عواطفي. وأرى ما يحدث بي ولي. الدخانُ يتصاعد مني، وأَمدُّ يدي المقطوعةَ لأمسك بأعضائي المبعثرة من جسوم عديدة، فلا أجدها ولا أهرب منها من فرط جاذبيّة الألم. أنا المحاصر من البّر والجو والبحر واللغة. أقلعتْ آخرُ طائرةٍ من مطار بيروت، ووَضَعَتْني أمام التلفزيون، لأرى بقّيَة موتي مع ملايين المشاهدين. لا شيء يثبت أني موجود حين أفكّر مع ديكارت، بل حين ينهض مني القربانُ، الآن، في لبنان. أدخل في التلفزيون، أنا والوحش. أَعلم أن الوحش أقوى مني في صراع الطائرة مع الطائر. ولكني أَدْمَنْتُ، ربما أكثر مما ينبغي، بُطُولَةَ المجاز: التَهَمني الوحش ولم يهضمني. وخرجتُ سالماً أكثر من مرة. كانت روحي التي طارت شعاعاً مني ومن بطن الوحش تسكن جسداً آخر أَخفَّ وأَقوى. لكني لا أعرف أين أنا الآن: أمام التلفزيون، أم في التلفزيون. أما القلب فإني أراه يتدحرج، ككوز صنوبر، من جبل لبناني إلى غزة!.

العدو

كُنْتُ هناك قبل شهر. كُنْتُ هناك قبل سنة. وكنت هناك دائماً كأني لم أكن إلاّ هناك. وفي عام ٨٢ من القرن الماضي حدث لنا شيء مما يحدث لنا الآن. حُوصِرْنا وقُتِلْنا وقاومنا ما يُعْرَضُ علينا من جهنم. القتلى/ الشهداء لا يتشابهون. لكلِّ واحدٍ منهم قوامٌ خاص، وملامحُ خاصة، وعينان واسْمٌ وعُمْرٌ مختلف. لكن القتلة هم الذين يتشابهون. فهم واحد مُوَزَّع على أجهزة معدنية. يضغط على أزرار الكترونية. يقتل ويختفي. يرانا ولا نراه، لا لأنه شَبَحٌ بل لأنه قناعٌ فولاذيٌّ لفكرة... لا ملامحَ له ولا عينان ولا عمر ولا اسم. هو... هو الذي اختار أن يكون له اسم وحيد: العَدُوّ.

نيرون

ماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على حريق لبنان؟ عيناه زائغتان من النشوة، ويمشي كالراقص في حفلة عرس: هذا الجنون، جنوني، سيّد الحكمة، فلتشعلوا النار في كل شيء خارج طاعتي... وعلى الأطفال أن يتأدبوا ويتهذبوا ويكفوا عن الصراخ بحضرة أنغامي!

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على حريق العراق؟ يسعده أن يوقظ في تاريخ الغابات ذاكرة تحفظ اسمه عدواً لحمورابي وجلجامش وأبي نواس: شريعتي هي أُمّ الشرائع. وعشبةُ الخلود تنمو في مزرعتي. والشعر، ما معنى هذه الكلمة؟

وماذا يدور في بال نيرون، وهو يتفرّج على حريق فلسطين؟ يبهجه أن يدرج اسمه في قائمة الأنبياء نبيّاً لم يؤمن به أحدٌ من قبل. نبيّاً للقتل كَلَّفَهُ اللهُ بتصحيح الأخطاء التي لا حصر لها في الكتب السماوية: «أنا أيضاً كليم الله»!

وماذا يدور في بال نيرون وهو يتفرّج على حريق العالم؟ «أنا صاحب القيامة». ثم يطلب من الكاميرا وقف التصوير، لأنه لا يريد لأحد أن يرى النار المشتعلة في أصابعه في نهاية هذا الفيلم الأميركي الطويل!.

الغابة

لا أَسْمَعُ صوتي في الغابةِ، حتى لو
خَلَتِ الغابةُ من جوع الوحش... وعاد
الجيشُ المهزومُ أو الظافرُ، لا فرق، على
أشلاء الموتى المجهولين إلى الثكنات أو
العرش/
ولا أسمع صوتي في الغابة، حتى لو
حَمَلَتْهُ الريح إليّ، وقالت لي:

«هذا صوتك» . . . لا أسمعه/ !

لا أسمع صوتي في الغابة حتى

لو وَقَفَ الذئبُ على قدمين وَصفَّقَ

لي: «إني أسمع صوتك، فلتَأْمُرْني!/

فأقول: الغابةُ ليست في الغابة،

يا أبتي الذئبَ ويا ابني!/

لا أسمع صوتي إلاّ إن خَلَتِ

الغابةُ مني، وخلوتُ أنا من

صمت الغابة!

حمام

رفٌّ من الحمام ينقشع فجأة من خلل الدخان. يلمع كبارقة سُلّم سماوية. يحلّق بين الرماديّ وفُتات الأزرق على مدينة من ركام. ويذكّرنا بأنّ الجمال ما زال موجوداً، وبأنّ اللاموجود لا يعبث بنا تماماً إذ يَعِدُنا، أو نظنّ أنه يَعِدُنا بتجلّي اختلافه عن العدم. في الحرب لا يشعر أحد منا بأنه مات إذا أَحس بالألم. الموت يسبق الألم، الألم هو النعمة الوحيدة في الحرب. ينتقل من حَيٍّ إلى حَيّ مع وقف التنفيذ. وإذا حالف الحظُّ أحداً نسي مشاريعه البعيدة وانتظر اللاموجود وقد وُجد محلّقاً في رفّ حمام. أرى في سماء لبنان كثيراً من الحمام العابث بدخان يتصاعد من جهة العدم!

البيت قتيلاً

بدقيقةٍ واحدة، تنتهي حياةُ بيت كاملة. البيت قتيلاً هو أيضاً قَتْلٌ جماعيٌّ حتى لو خلا من سكانه. مقبرةٌ جماعيّةٌ للمواد الأولية المُعَدّة لبناء مبنى للمعنى، أو قصيدةٍ غير ذاتِ شأنٍ في زمن الحرب. البيت قتيلاً هو بَتْرُ الأشياء عن علاقاتها وعن أسماء المشاعر، وحاجَةُ التراجيديا إلى تصويب البلاغة نحو

التبصُّر في حياة الشيء . في كل شيء كائنٌ يتوجّع . . . ذكرى أصابع وذكرى رائحة وذكرى صورة . والبيوت تُقْتَلُ كما يقتل سكانها . وتُقْتَلُ ذاكرة الأشياء : الحجر والخشب والزجاج والحديد والاسمنت تتناثر أشلاء كالكائنات . والقطن والحرير والكتان والدفاتر والكتب تتمزق كالكلمات التي لم يتسنّ لأصحابها أن يقولوها . وتنكسر الصحون والملاعق والألعاب والأسطوانات والحنفيات والأنابيب ومقابض الأبواب والثلاَّجة والغسّالة والمزهريات ومرطبانات الزيتون والمخللات والمعلبات كما انكسر أصحابها . ويُسحق الأبيضان الملح والسكر والبهارات وعلب الكبريت وأقراص الدواء وحبوب منع الحمل/ والعقاقير المنشطة وجدائل الثوم والبصل والبندورة والبامية المجففة والأَرُزّ والعدس كما يحدث لأصحابها . وتتمزق عقود الايجار ووثيقة الزواج وشهادة الميلاد وفاتورة الماء والكهرباء وبطاقات الهوية وجوازات السفر والرسائل الغرامية كما تتمزّق قلوب أصحابها . وتتطاير الصور وفُرَش الأسنان وأمشاط الشَعْر وأدوات الزينة والأحذية والثياب الداخلية والشراشف والمناشف كأسرار عائلية تُنْشَرُ على الملأ والخراب . كل هذه الأشياء ذاكرة الناس التي أفرغت من الأشياء ، وذاكرة الأشياء التي أفرغت من الناس . . . تنتهي بدقيقة واحدة . إن أشياءنا تموت مثلنا ، لكنها لا تدفن معنا!

مكر المجاز

مجازاً أقول : انتصرتُ
مجازاً أقول : خسرتُ . . .
ويمتد وادٍ سحيقٌ أمامي
وأَمتدّ في ما تبقّى من السنديانْ
وثمّة زيتونتانْ
تلُمَانني من جهاتٍ ثلاثٍ
ويحملني طائرانْ

إلى الجهة الخاليةْ
من الأوج والهاويةْ
لئلا أقول: انتصرتُ
لئلا أقول: خسرتُ الرهان!

عملية تسلّل

اليوم، في السادس والعشرين من تموز، تمكن واحد وعشرون قتيلاً/ شهيداً في غزة، بينهما رضيعان، من اجتياز الحواجز العسكرية والأسلاك الشائكة. . . والتسلّل إلى نشرة الأخبار. لم يُدْلُوا بأي تعليق، إذ وقع الألم منهم قبل الوصول إلى الكلمة. ولم يبوحوا بأسمائهم من فرط ما هي فقيرة وعاديّة. ولم يرفعوا إشارات النصر أمام الكاميرا لازدحام الكاميرا بصُوَرٍ أكثرَ إثارة. الحرب إثارة، مسلسل يقضي فيه الفصلُ الجديدُ على الفصل السابق، ومذبحةٌ تنسخ مذبحة. وحين يصير القتل يومياً يصير عادياً ويتحول القتلى أرقاماً، ويصير الموت إلى روتين، ولا تتجاوز الحرارة درجة الثلاثين. الروتين يسبِّب الملل. والملل يبعد المشاهد عن الشاشة، ويحرم المراسل من العمل. وحين يقلُّ المشاهدون تنضب الإعلانات فتصاب صناعةُ الصورة بالكساد. يضاف إلى ذلك: أن مواقع غزة التصويرية صارت مألوفةً ضعيفةَ الإيحاء. سماءٌ رصاصيّةٌ على أزقة ضيقة في مخيمات لا تطل على البحر. لا مرتفعات هناك، ولا مَشَاهِدَ طبيعية تسرّ المُشَاهِد. كل شيء عادي القتل عادي والجنازة عادية والشوارع رمادية. أمّا ما هو غير عادي اليوم، فهو: أن يتمكن واحد وعشرون قتيلاً/ شهيداً من التسلّل الجريء، وبلا مرشدين، إلى نشرة الأخبار!.

البعوضة

البعوضة، ولا أعرفُ اسم مُذَكَّرها في اللغة، أَشدُّ فتكاً من النميمة. لا

تكتفي بمصّ الدم، بل تزجّ بك في معركة عبثية. ولا تزور إلاّ في الظلام كحُمّى المتنبي. تَطِنُّ وتزُنُّ كطائرةٍ حربيّة لا تسمعها إلا بعد إصابة الهدف. دَمُكَ هو الهدف. تشعل الضوء لتراها فتختفي في ركن ما من الغرفة والوساوس، ثم تقف على الحائط... آمنةً مسالمةً كالمستسلمة. تحاول أن تقتلها بفردة حذائك، فتراوغك وتفلت وتعاود الظهور الشامت. تكرّر محاولتك وتفشل. تشتمها بصوت عال فلا تكترث. تفاوضها على هدنة بصوت ودّيّ: نامي لأنام! تظن أنك أَقْنَعْتَها فتطفئ النور وتنام. لكنها وقد امتصت المزيد من دمك تعاود الطنين إنذاراً بغارة جديدة. وتدفعك إلى معركة جانبية مع الأرق. تشعل الضوء ثانية وتقاومهما، هي والأرق، بالقراءة. لكن البعوضة تحط على الصفحة التي تقرؤها، فتفرح قائلاً في سرِّك: لقد وَقَعَتْ في الفخ. وتطوي الكتاب عليها بقوة: قتلتُها... قتلتُها! وحين تفتح الكتاب لتزهو بانتصارك، لا تجد البعوضة، ولا تجد الكلمات. كتابك أَبيض. البعوضة، ولا أعرف اسم مذكرها في اللغة، ليست استعارةً ولا كنايةً ولا تَوْريةً. إنها حشرة تحبّ دمك. تشمُّه عن بعد عشرين ميلاً. ولا سبيل لك لمساومتها على هدنة غير وسيلة واحدة هي: أن تغيِّر فصيلة دمك!

بقية حياة

إذا قيل لي: ستموتُ هنا في المساء
فماذا ستفعل في ما تبقَّى من الوقتِ؟
ـ أنظرُ في ساعة اليد/
أشربُ كأسَ عصيرٍ،
وأَقضم تُفَّاحَةً،
وأُطيلُ التأَّملَ في نَمْلَةٍ وَجَدَتْ رزقها،
ثم أنظر في ساعة اليدِ/
ما زال ثَمَّة وقتٌ لأحلق ذقني

وأَغطس في الماء/ أهجس:

«لا بُدَّ من زينة للكتابة/

فليكن الثوبُ أزرق»/

أجْلِسُ حتى الظهيرة حيّاً إلى مكتبي

لا أرى أثر اللون في الكلمات،

بياضٌ، بياضٌ، بياضٌ. . .

أُعِدُّ غدائي الأخير

أَصبُّ النبيذ بكأسين: لي

ولمن سوف يأتي بلا موعد،

ثم آخذ قَيلُولَةً بين حُلْمَينْ/

لكنّ صوت شخيري سيوقظني. . .

ثم أنظر في ساعة اليد:

ما زال ثمّةَ وَقْتٌ لأقرأ/

أقرأ فصلاً لدانتي ونصْفَ مُعَلَّقَةٍ

وأرى كيف تذهب مني حياتي

إلى الآخرين، ولا أتساءل عَمَّنْ

سيملأ نقصانها

ـ هكذا؟

ـ هكذا، هكذا

ـ ثم ماذا؟

ـ أمشّط شَعْري، وأرمي القصيدة. . .

هذي القصيدة في سلة المهملات

وألبس أحدث قمصان إيطاليا،

وأُشَيِّع نفسي بحاشيةٍ من كمنجات إسبانيا

ثم أمشي إلى المقبرةْ!

قانا [طبعة جديدة]

فجر اليوم، الثلاثين من تموز، حَقَّقت دولة إسرائيل تَفَوُّقَها العسكري الكاسح: انتصرت على الأطفال في قانا، وقطَّعتهم أشلاء. كان الأطفال نائمين حالمين بالعودة إلى أَسِرَّتهم الأصليّة سالمين، وربما حالمين بسلام صغير على هذه الأرض الصغيرة، يكبرون على مَهْلٍ على مهل، ويذهبون إلى المدرسة في أول الخريف، ويهربون منها لا خوفاً من الطائرات.. بل سأماً من درس الجغرافيا. لكنهم قُتلوا دون أن ينتبهوا، فيخافوا ويصرخوا. كانوا نائمين وظلوا نائمين.. أَيدي بعضهم على صدورهم، وأَيدي بعضهم مقطوعة. لم أَبْكِ منذ فترة طويلة، منذ أدركتُ أن دمعتي تُفرح من يُحبُّونني ميتاً. ولكن الذين يريدوننا ميتين فرحون اليوم مَزْهُوُّون بانتصارهم... بانتصار غريزة الكراهية والقتل المجانيّ على فطرة حبّ الأطفال لأمهاتهم. لا، ليس الحليب أسود. الحليب دم سائل ومُجَفَّف. فلأَبْكِ إذاً بلا حَرَجٍ وبلا خشية من شماتة. فالقتلة إيّاهم الخارجون من قانا الأولى يخافون علينا من النسيان، ويعيدون تمثيل المذبحة وارتكابها لئلا يحسب أحدٌ منا أن أحلام أطفالنا بالسلام ممكنة التحقّق. لم يعتذروا هذه المرة، لئلا يتهمهم أَحد منا بالرغبة في التكافؤ الأخلاقي بين القاتل والقتيل. لا، لا أستطيع الكلام مع أحد لئلا يسألني: ماذا تكتب؟ لا أَخلاق للوصف إذا نزعتْ اللغةُ إلى البلاغة، فليس من حق اللغة أن تشرح الصورة، الصورة التي تضيق بتناثر أشلاء الملائكة الصغار. كم من يسوع صغير تتسع له الأيقونة؟ من يستطيع أن يكتب شعراً اليوم وأن يرسم لوحة وأن يقرأ رواية وأن يستمع إلى موسيقى... فهو آثم. إنه عيد الدولة التي انتصرت على الملائكة، وذكَّرتْنا بأن الهدنة هي استراحتها القصيرة بين مذبحة ومذبحة!

رام الله، تموز ٢٠٠٦

محمد الماغوط (١٩٣٤ - ٢٠٠٦):
وسيط النثر، أداء الشاعر، وجدل القصيدة

صبحي حديدي

.I.

في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي شاءت الشاعرة العراقية نازك الملائكة الانخراط في معركة معايير الشعر (وكان الموزون، سواء قام على عمود أو على تشكيلة تفاعيل، هو وحده الشعر عندها)، وخوض معركة التسميات (إذْ رفضت مصطلح "قصيدة النثر" جملة وتفصيلاً، كما أبت على الناقد والروائي والشاعر جبرا إبراهيم جبرا استخدام مصطلح "الشعر الحرّ" بديلاً عن "قصيدة النثر"، ليس لأنّ جبرا ينتحل المصطلح الذي اعتبرت الملائكة أنها نحتته خصيصاً لوصف شعر التفعيلة فحسب، بل لأنّ المسمّى ـ الشعر المنثور ـ لا يستحقّ صفة الشعر أساساً). اللافت أنّ النصّ الشعري الذي ركزت عليه في إدارة السجال لم يكن من أنسي الحاج أو يوسف الخال أو أدونيس (وهم أقطاب قصيدة النثر آنذاك، في مستوى الكتابة الشعرية ومستوى التنظير

صبحي حديدي، كاتب وناقد من سوريا / باريس

على حدّ سواء)، بل اختارت قصائد الشاعر السوري محمد الماغوط، وتحديداً مجموعته "حزن في ضوء القمر" التي صدرت سنة ١٩٥٩ عن منشورات دار مجلة "شعر". [١] وفي هذا الصدد، من الجدير بالذكر أنّ هيئة تحرير المجلة كانت، في أحد ردودها السجالية على الملائكة، قد تبنّت التسمية التي أطلقها جبرا على شعر الماغوط، أي: "الشعر الحرّ".

كذلك كان من اللافت أنّ نصّ الإعلان التجاري الترويجي لهذه المجموعة، والذي واظبت على نشره مجلة "شعر" باعتبارها الناشر، وقد يكون رئيس التحرير يوسف الخال هو شخصياً كاتب الإعلان، شدّد على حداثة "الأداء" في شعر الماغوط من جهة، وعلى قبوله الحسن لدى الشعراء والقرّاء من جهة ثانية: "هذه أوّل مجموعة تظهر لهذا الشاعر الفذّ الذي أوجد لنفسه طريقة جديدة في الأداء الشعري، فصادفت عند الشعراء تحبيذاً وعند القرّاء ترحيباً وحماساً. إنه وجه طالع مشرق في هذه المرحلة من نهوض الشعر العربي". ولم يكن "الأداء" الشعري هو الخصيصة التي توقف عندها التحرير في إطراء مجموعات شعرية أخرى صدرت عن الدار ذاتها، وتعتمد أيضاً شكل قصيدة النثر، الأمر الذي كان بمثابة إقرار مبكّر بأنّ للماغوط أسلوبيته المنفردة المميّزة ذات الصلة بما يتولاه النصّ الشعري - وليس الشكل وحده - من وظائف أدائية، يُراد بها أساساً تلك العلاقة الإشكالية شبه الغائبة، وربما غير المولودة بعد أو عسيرة الولادة، بين قصيدة النثر والقارئ العريض.

تلفت الانتباه، كذلك، صفة "الفذّ" التي أطلقها الإعلان على شاعر كان آنذاك في الخامسة والعشرين من العمر، ولم يكن في عداد أبرز نجوم "خميس مجلة شعر"، اللقاء الأسبوعي الذي كان عادة يضمّ أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي ونذير العظمة وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وجورج صيدح وحليم بركات وفؤاد الخشن وطلال حيدر وصلاح ستيتية، كما ضمّ في مناسبة وأخرى أمثال بدر شاكر السياب ونزار قباني وجورج شحادة ونازك الملائكة وبلند الحيدري وفدوى طوقان... صحيح أنّ الماغوط لم يكن في صفّ "الكومبارس"، وهو التعبير الطريف الذي اختاره رياض نجيب الريس لنفسه في "الخميس"، لكنه في كلّ حال لم يكن في عداد النجوم أو أهل "السلطة" في الحركة، والتعبير للريس هنا أيضاً. [٢]

ورغم أنّ الماغوط كان عصاميّ الثقافة، لم يدرس في كمبردج أو أوكسفورد أو السوربون، ولم

يمتلك ناصية لغة أجنبية يقرأ بها (كما كانت حال الغالبية الساحقة من أفراد حركة مجلة "شعر")، فإنّ من المدهش أن جبرا إبراهيم جبرا لم يتردد في ضمّه إلى صفّ التيار الأنغلو-سكسوني من شعراء قصيدة النثر العرب (إلى جانب توفيق صايغ ويوسف الخال وإبراهيم شكر الله وجبرا نفسه)، الذي يقابله تيّار فرنكوفوني يضمّ أدونيس وأنسي الحاج. وإذْ أخذ على أدونيس ولعه بـ "الوحش الأكبر في الشعر"، أي التكثيف اللفظي الذهنيّ المفتقر إلى الحسّ والفكر، والتناقض بين تموزيته وإسلاميته، تاريخيته ومعاصرته، سرياليته ووعيه المقصود... فإنّ جبرا امتدح نصّ الماغوط على نحو لافت تماماً، فاعتبره "أبرع مَن يستخدم المونتاج بسخاء تلقائي، كأنه لا يستطيع كبح صوره المتعاقبة"، وضرب مثالاً هذا المقطع من قصيدة الماغوط "القتل"، من مجموعته الأولى:

كانوا يكدحون طيلة الليل
الموسات وذوو الأحذية المدببة
يعطّرون شعورهم
ينتظرون القطار العائد من الحرب،
قطار هائل وطويل
كنهر من الزنوج
يئنّ في أحشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين
ينقل في ذيله سوقاً كاملاً من الوحل والثياب المهلهلة
ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات
والمساجد الكئيبة في الشمال
الطائر الذي يغنّي، يُزجّ في المطابخ
الساقية التي تضحك بغزارة
يُربّى فيها الدود
ها نحن نندفع كالذباب المسنن
نلوّح بمعاطفنا وأقدامنا...

وكان المونتاج عند جبرا هو "تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة، وهذا ما يفعله الشاعر المعاصر، إذ يلحق الصورة بالصورة، أحياناً على نهج سريالي، والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي". والمونتاج الذي في ذهنه كان، كما أوضح، على غرار ما فعله المخرج الروسي سيرغي أيزنشتاين، أواسط عشرينيات القرن الماضي، في شريطه الملحمي "البارجة بوتومكين" وخصوصاً سياقه الشهير عن "أدراج أوديسا".[٣]

هذه الوقائع، وسواها كثير، علائم بيّنة على المكانة الرفيعة التي حظيت بها قصيدة الماغوط منذ أطوارها الأبكر، ليس على صعيد شعراء قصيدة النثر إجمالاً وحركة مجلة "شعر" بصفة خاصة فحسب، بل كذلك ـ وهو الأهمّ والجوهري ـ على صعيد الذائقة العامّة، في تلك المراحل الحافلة بالتعطّش إلى التجديد، والتبدّلات القلقة في الحساسيات والأساليب والأشكال، والصعود الخاطف مثل الأفول السريع لحداثات متلاطمة متصارعة، بعضها أصيل ومعظمها زائف. إلى جانب تلك العلائم، الإيجابية التي تسير عموماً في صالح نصّ الماغوط، توفّرت مواقف أخرى تضع قصيدة الماغوط ضمن سلسلة من الإشكاليات التعبيرية واللغوية والجمالية، وحتى الفكرية الثقافية، التي تدنيها في قليل أو كثير عن سوية القصائد التي كان يكتبها "النجوم"، في العودة إلى تعبير رياض الريس، من أمثال أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال.

وعلى سبيل المثال، في عام ١٩٥٩ وعلى صفحات مجلة "شعر" اللبنانية دون سواها، كانت خزامى صبري (التي سيتضح، فيما بعد، أنها الاسم المستعار للناقدة السورية خالدة سعيد) قد كتبت مراجعة لمجموعة الماغوط "حزن في ضوء القمر". وهذه المراجعة تظلّ لافتة اليوم أيضاً، ليس لأنّ صبري/ سعيد كانت سبّاقة إلى استكشاف النصّ الماغوطي وتسجيل إشارات نقدية مبكرة ولامعة تماماً حول خصائص شعره فحسب، بل لأنّها امتدحت فيه كلّ خصيصة... ما عدا الشعرية! وبعد أن اعتبرت "هذا النثر الشعري شعراً"، استقرّت دون إبطاء على أنّ قصيدة الماغوط "عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين"؛ وأنّ "الصورة قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من المجموعة"؛ وأنّ الشاعر "يعرف جيداً من أين يغرف مادة صورته (أو لعله لا يعرف)"، وأنّ "صوره لا تكشف غالباً عن علائق جديدة تتخطى العلائق

الشكلية" ، وهي "تبقى باردة" لأنها إنما "تنقل الواقع أو العلاقات الحسية المنطقية" . . .

كذلك فإنّ الصورة الماغوطية هذه "مسطحة لا عمق لها ، لأنّ العمق أو البعد الثالث في الصورة ينبع من العلاقة المعنوية التي توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة التي تمرّ في خيال القارىء ساحبة وراءها نهراً من الرؤى والخواطر والمواقف" . وتضيف صبري/ سعيد ، في ما يشبه تجريد الماغوط من صفة الشاعر بعد منحه صفة المصوّر السطحي : "ولو كان محمد الماغوط متمكناً من فنّ الشعر لاستفاد كثيراً وحوّل هذا التخلخل [الناجم في نظرها عن عدم اعتماد الماغوط "الخطّ المستقيم أو أسلوب السرد القديم" ، ولا "الأسلوب الدائري الحديث"] إلى أسلوب خاصّ" . ثمّ تذهب أبعد فتقول : "إنّ شعر الماغوط يفتقر إلى الحركة الداخلية ، لأنّ الصوت في القصيدة يكاد يقتصر على النداءات والأوصاف . الانفعالات في القصيدة تتموّج تموّجاً خفيفاً يكاد لا يبدو ، مما يضفي عليها صفة الرتابة والتكرار ، لأنه مهما كان الانفعال متوتراً عالياً سينتهي في نفس القارئ إلى البرود إذا لم يتموّج بعنف مماثل . شعر محمد الماغوط بحاجة إلى روافد جديدة من الأساليب والصور" .(٤)

صحيح أنّ الزمن ، والتطوّرات الكبرى في النظرية النقدية حول البنية الشعورية للصورة الشعرية والصوت والهوية والحركة الداخلية في القصيدة ، قد تكفّلت بتصويب أحكام صبري/ سعيد القاسية المغلوطة تلك ، إلا أنّ عدداً من السمات التي اعتبرتها الناقدة بين مثالب النصّ الشعري الماغوطي كانت ـ للمفارقة ـ تتصدّر الأسباب التي أكسبت شعره كلّ تلك الشعبية في تلك الحقبة ، وجعلته شاعر مجموعة "شعر" الأعلى حظوة بالإجماع على شعريته الفريدة ، والأفضل استقبالاً عند القارئ العادي والقارئ النخبوي معاً ، والأوسع انتشاراً خارج الدائرة الشامية اللبنانية ـ السورية .

ومما له دلالة خاصة ، في صدد الحصيلة الختامية لعلاقة الماغوط بمجلة "شعر" ، أنه انسحب منها أواخر العام ١٩٦١ (مثلما فعل أدونيس وخالدة سعيد في الواقع ، ولكن لأسباب مختلفة تماماً) ، بل شنّ عليها هجوماً عنيفاً ، ذا مضمون جمالي وسياسي وسوسيولوجي ـ ثقافي في آن معاً ، بلغ حدّ التنازل الطوعي عن أية ميّزات شعرية منحتها له المجلة أو شعراؤها . ففي مقال بعنوان "نخبة مجلة 'شعر' " ، نشره في صحيفة "الأنوار" اللبنانية (ولم يكن بغير مغزى خاصّ أنّ مجلة "الآداب" ، الخصم الإيديولوجي لمجلة "شعر" ، أعادت نشره) ، كتب الماغوط يصف "جماعة

هذه المجلة " بأنهم " ضحلو الموهبة ، غير قادرين على دخول المعركة من باب الشعر الأصيل المنزّه ، فراحوا يحاولون فتح أنفاق عديدة تحت الأرض للطم التاريخ العربي بأسره ، ليخوضوا المعركة خارج ميداننا ضدّ وهم كبير يسمّونه بكلّ رعونة 'الجمهور الأمّي' والغوغاء . والدليل على ذلك أنّ حكمهم النهائي على نجاح القصيدة هو أن يرفضها هذا الجمهور ، أن يسخر منها ويشمئز . وهناك وقائع عديدة عن هذه الظاهرة وقفت عليها شخصياً عندما كنت عضواً عاملاً ومخدوعاً بينهم طوال ثلاث سنوات ونيف " . ثمّ أضاف الماغوط تلك الجملة القاتلة ، التي ستذهب مثلاً بليغاً عند خصوم "شعر" على اختلاف مشاربهم وتيّاراتهم : "قلْ لأحدهم ثلاث مرّات : المتنبي ، يسقط مغشياً عليه . بينما قلْ له على مسافة كيلومتر : جاك بريفير ، فينتصب ، أو يقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباع . لماذا؟ الجواب بسيط : لأنّ هذا غربي ، وذاك عربي ! " . (٥)

-II-

لعلّ من المفيد التوقف ، مجدداً ، عند رأي خزامى صبري/ خالدة سعيد في الصورة الماغوطية ، وما إذا كانت بالفعل نقطة ضعف في شعره ، أم العكس : الميّزة الأبرز والأشدّ فاعلية والأعلى جاذبية . والحال أنّ الصورة ، أو بالأحرى تلك الشبكات التشكيلية الأقرب إلى صناعة "الصورة العميقة" كما نعرفها عند كبار الشعراء المصوِّرين ، كانت في طليعة العدّة التعبيرية الجبّارة التي يسّرت صعود نصّ الماغوط وعبوره إلى شرائح واسعة من القرّاء ، وبالتالي أتاحت تكريس هذه الشعرية الجديدة الطازجة النضرة غير المألوفة . وهذه الصورة هي ، أوّلاً ، نقيض صورة السطح ذات العناصر المألوفة والمعطيات المتآلفة والعلاقات غير الصادمة بصرياً ، كما حين يتحدّث الماغوط عن روح "ترقد في علياء الكون/ كما ترقد الفراشة في أذن الطفل" ، أو "تحت غيوم الكستناء الزرقاء/ بين عواء الزنوج/ وصرير النهود البرّية" . وهي استطراداً صورة حسية ملموسة ، أكثر ممّا هي ذهنية مجرّدة ، يتوجب أن تخلق نطاقاً شعورياً عميقاً وجليّاً في آن ، كفيل بخلخلة كلّ ما هو راسخ مسبقاً من معنى ومدلول ، كما في قول الماغوط : "أيتها النسور المهلهلة/ هل أطليكِ بالمراهم؟" ، أو قوله : "مئة عام تربض على شواربنا المدماة/ مئة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا" .

وكانت براعة الماغوط في اقتناص الصورة العميقة من باطن المألوف الدارج هي في طليعة

المهارات التي أسبغت شرعية عالية على قصائده الأولى، تلك "المقطوعات النثرية"، كما أسماها بنفسه، فلقيت قبولاً واسعاً مدهشاً آنذاك، على نحو لم يكن من نصيب قصائد توفيق صايغ وأنسي الحاج وأدونيس ويوسف الخال وتيريز عواد وجبرا إبراهيم جبرا. كان الماغوط يقول:

أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر

فيدخل الحسّي الطبيعيّ في فضاء مفتوح من ترجيح العلاقات الشعورية والبصرية وحتى الصوتية، دون أن تخامر القارىء المنخرط في هذا الفضاء التخييلي أيّ أحاسيس بأنّ شيئاً من عناصر التصوير قديم عنده أو مرّ في ذاكرته، والأرجح أنه بذلك لن يشعر برتابة من أيّ نوع. وكان الماغوط يقول:

يا قلبي الجريح الخائن
أنا مزمار الشتاء البارد
ووردة العار الكبيرة

فتضرب هذه النبرة الغنائية الطافحة في جذور عميقة من وجدان الندب الذاتي العربيّ، وتستفيق انفعالات جامحة ليست بمنأى عن تراث الحزن التلقائي الدائم الأشبه بطبيعة ثانية، وتتحفّز الذات المتأهبة أصلاً للجرح النرجسي، فكيف إذا كانت مترادفات هذه السطور تجمع ما يُجمع عادة دون كيمياء مزج شعرية ـ شعورية عالية البراءة!

ثمّ يقول الماغوط:

مَن رأى ياسمينة فارعة خلف أقدامي؟
مَن رأى شريطة حمراء بين دفاتري؟

إنني هنا فناء عميق

وذراع حديدية خضراء

تخبط أمام الدكاكين

والساحات الممتلئة بالنحيب واللذة

إنني أكثر من نجمة صغيرة في الأفق

أسير بقدمين جريحتين

والفرح ينبض في مفاصلي

إنني أسير على قلب أمّة .

فتنكسر كلّ محظورات المنطق الدلالي الذي لا يُبقي الشريطة الحمراء محض شريطة حمراء، ويطلقها بالتالي في ما كلّ يحلو للقارئ أن يستولده من حقول استدلال؛ ولا يجعل زجّ الآدمي في صورة الفناء العميق يمرّ في الذهن دون مضاعفات متعددة، بصرية ومادية ومجازية؛ والأرجح أنه يهزّ بصيرة القارئ، ويلامس انفعالاته غير المسطحة أبداً، فيعيد ترسيم صورة السير على قلب أمّة، ولكن ليس دون أن يدخل البصيرة في استكشافٍ نشط لما يمكن أن يتحفّز في الباصرة بدورها.

وإذا كان البعض، على مثال خزامى صبري/ خالدة سعيد، قد اعتبر أنّ الصوت في قصيدة الماغوط «يكاد يقتصر على النداءات والأوصاف"، (رغم وجود فارق كبير بين النداء والوصف ومن الصعب أن يترادفا ضمن مأخذ واحد)، فإنّ مزاج النداء كان بدوره أحد الأسلحة الجبّارة (ولا أقول أبداً: الخفية!) التي جعلت شعر الماغوط، وربما النصّ الماغوطي عموماً، قريباً إلى نفوس القرّاء (على اختلاف مستوياتهم، للتذكير ثانية)، وقادراً ربما على استدراج الذائقة وتطويعها، عن طريق مناشدتها بوسيلة أحرف النداء تارة، أو استمالتها بأدوات التمنّي طوراً. ومن المعروف أنّ قصيدة من الماغوط يندر أن تخلو من أدوات واحرف مشبهة بالفعل، مثل "يا"، "أيها"، "أيتها"، و"ليتني"، الأمر الذي نبع أوّلاً من حقيقة أنّ هذا المزاج الصعلوكي الشريد الهامشي، وتلك الروحية النقيضة للبطل وللسوبرمان وللأسطورة، نزيلة الشوارع والأزقة والسعال والقرفصاء... عناصر لا تملك رفاه التنازل عن النداء والمناشدة، ولا ترغب في ذلك أصلاً.

بل إنّ مزيجاً، حادّاً بالفعل وعنيفاً، من هذا كلّه جعل الماغوط يقارب في بعض النماذج مستوى

في نكران الذات لا يشبه أيّ طراز سلبي من الخيانة الطوعية للهوية، لأنه في الواقع كان يبدو أشبه بمَن يزمع احتضان العالم بأسره كما كان فرانز فانون يقول، من جهة؛ وكان، من جهة ثانية، يبدو مازوشياً على نحو ما، قريباً من جلد الذات، ساعياً إلى التطهّر عن طريق القسوة؛ ولكنه، من جهة ثالثة، ظلّ إنسانياً على نحو كوني وكوزموبوليتي صارخ، مشحون، عالي التأثير، وأخاذ، كما في قصيدته "الخطوات الذهبية":

آه كم أودّ أن أكون عبداً حقيقياً
بلا حبّ ولا وطن
لي ضفيرة في مؤخرة الرأس
وأقراط لامعة في أذنيّ
أعدو وراء القوافل
وأسرج الجياد في الليالي الممطرة
وعلى جلدي الأسود العاري
يقطر دهن اللوز الأحمر
وتنثني ركب الجواري الصغيرات
إنني أسمع نواح أشجار بعيدة
أرى جيوشاً صفراء
تجري فوق ضلوعي.

وحول مسألة الصورة، هذه السمة الفنية العالية في شعر الماغوط، كان الشاعر والناقد اللبناني-الكندي جان عصفور قد عقد مقارنة مثيرة للانتباه بين الماغوط والشاعر الأمريكي التصويري وليام كارلوس وليامز. وكتب يقول: "إذا تعيّن أن ينتمي الماغوط إلى أية نظرية شعرية محددة، فإنها لا ريب ستكون تعريف وليامز للمهمّة الشعرية، كما صاغها في قصيدته الشهيرة "بيترسون": سعي الشاعر إلى "العثور على صورة واسعة بما يكفي لاستيعاب سائر العالم القابل للمعرفة من حولي... والكتابة عن أناس قريبين منّي... عن بياض أعينهم، وعن روائحهم ذاتها. هذه

هي مهنة الشاعر. إنها ليست الكلام عن المقولات المبهمة بل كتابة المحدد، تماماً كما يعمل الطبيب إزاء جسد المريض، إزاء الشيء الذي أمامه، بغية اكتشاف الكونيّ فيه بصفة خاصة". (٦)

لكنّ عصفور لا يُخرج شعر الماغوط عن سياقاته العربية التراثية، فيعتبر أنّ نموذج "البطل المضادّ" الذي يهيمن على القصائد هو في الآن ذاته نموذج مضادّ لفكرة "الشاعر-النبيّ"، كما أنّ "ضمير المتكلّم الصعلوكي" يهزّ صورة الشاعر النمطية في حدّ ذاتها، من حيث تعاليه وتساميه وتحليقه، الأمر الذي لم يشهده الشعر العربيّ بهذه الحدّة إلا عند الحطيئة وأبي نواس: "إنّ ضمير المتكلم عند الماغوط ليس الأنا المتعالية الساكنة في برج عاجي، بل هو قاطن الشوارع، والفنّان ذو الأذواق الهابطة غير المألوفة وغير القابلة للتقويم". غير أنّ سخريته المريرة تتكشف عن "تكتيكات صادمة لتعرية الحقائق المؤلمة في العالم العربي، هذه التي يرفض رفعها إلى مصافّ النبل والمثال. اليأس يكتنف النبرة التهكمية، والغرض الشعري تؤججه هموم العالم المباشر والمادي والمعروف والمستحب، وليس أي مستقبل أفضل متخيَّل، أو أيّ ماضٍ متخيَّل على غراره". (٧)

-III-

إنصاف شعرية الماغوط يقتضي، في يقيننا، البدء من إنصاف وسيط القول (لكي لا نقول: جنس الكلام) الذي استقرّ عليه في صياغة تلك الشعرية، أي النثر، وذلك من خلال طرح سؤال مزدوج قد يبدو مدرسياً للوهلة الأولى، ولكنّ وظيفته المنهجية لا تفرض ضرورة مقاربته فحسب، بل تساهم إلى حدّ كبير في إنصاف شعرية هذا الطراز من النثر عموماً، وشعرية الماغوط بصفة خاصة: أيّ نثر هو هذا النثر الماغوطي، باديً ذي بدء؟ ولماذا نجح في استقطاب الذائقة الشعرية العربية أواسط خمسينيات القرن الماضي، بالقياس إلى تجارب شعرية-نثرية أخرى فشلت أو لم تحقق نجاحاً مماثلاً؟

أولى خصائص هذا النثر، وأولى نقاط جاذبيته الشعرية في عبارة أخرى، أنه لم يكن يعيد ترجيع أصداء (أي خطابات، ونبرات، وتشكيلات، وعمارات، ومعاجم...) ثلاثة منابع لغوية-أدبية أساسية لعبت هذا الدور أو ذاك في "شَعْرَنة" النثر: القرآن الكريم، والسور القصار بصفة خاصة؛ مختلف أنماط ما عُرف باسم "النثر الفنّي" على امتداد الكتابة العربية، وعلى رأسها النصوص الصوفية؛ وأخيراً، تجارب "الشعر المنثور" كما توالت منذ مطلع القرن

العشرين، عند جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميّ زيادة وسواهم. والحال أنّ الماغوط، منذ قصائده المبكرة التي نشرها في "المجلة"، قبل صدور "شعر"، شدّ الذائقة إلى نثر جديد تماماً، طازج على نحو غير مألوف، لا تذكّر شعريته بأيّ مجاز نثري مُشَعْرَن آخر، فضلاً عن خصائصه التصويرية الجبّارة التي لم تخدم موضوعات القصائد بشكل ممتاز الفاعلية فحسب، بل أطلقت حساسية جديدة في استقبال صورة الشاعر ـ الرجيم، سرعان ما استقطبت الجمهور العريض، فترسخت واستقرّت.

وكيف، بالفعل، كان يمكن لأية حساسية مدرّبة على التقاط النصّ الشعريّ الأصيل، أن لا تقابل بأشدّ الترحاب مثل هذا النصّ الفاتن الأخّاذ، والجديد الفتيّ في آن معاً:

أريد أن أهزّ جسدي كالسلك
في إحدى المقابر النائية
أن أسقط في بئر عميق
من الوحوش والأمهات والأساور
لقد نسيت شكل الملعقة وطعم الملح
نسيت ضوء القمر ورائحة الأطفال
إن أحشائي مليئة بالقهوة الباردة
والمياه العمياء
وحنجرتي مفعمة بقصاصات الورق وشرائح الثلج
أيها الماء القديم
أيها الماء النبيء... كم أحبّك.

ثانية خصائص النثر الماغوطي، ونقاط جاذبيته هنا أيضاً، أنه لم يكن محاكاة أخرى لما عُرف آنذاك باسم "القصيدة الرؤيا"، تلك التي انقلبت إلى ما يشبه الإنجيل عند عدد كبير من الشعراء الذين سوف يتبنّون شكل قصيدة النثر، ويتصدّون للدفاع عنها نظرياً. ولأسباب تخصّ أوّلاً طبيعة موهبته الذاتية، وأخرى ذات صلة بتربيته الشخصية الجمالية والثقافية والبيئية أيضاً، لم

يكن من الممكن لشاعر مثل محمد الماغوط أن يكتب قصيدة تمنع عنه الرؤية (وهو الرائي بامتياز) لصالح الرؤيا المرتهنة بإشراقة صوفية هنا، وبشطحة ميتافيزيقية هناك، حيث "الشعر الحديث رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة" و"تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها" كما عبّر أدونيس، وحيث لا بدّ للشاعر من النأي عن الواقع والحياة اليومية إلى مقامات أخرى يكون فيها الشعر "تجربة كيانية فريدة" كما عبّر يوسف الخال.[٨]

ومن المتفق عليه أنّ إصرار شعراء "قصيدة الرؤيا" على امتداح هذا الخيار بالذات، وبالتالي الإفراط في كتابة نماذجه إمعاناً في البرهنة على صوابيته وجودته وأحقية استئثاره بمفهوم الحداثة، وتعثّر معظم هذه النماذج في تكوين حساسية عامة من نوع ما، تسوّغ الإكثار من هذه القصيدة. . . كانت سلسلة عوامل أسفرت عن عزوف جماهيري واسع النطاق من جانب أوّل، وشكّلت من جانب ثانٍ عوامل امتياز سهّلت تذوّق وصعود شعبية النموذج الموازي الأهمّ آنذاك، وشبه الوحيد ربما، أي قصيدة الماغوط. وغنيّ عن القول، في وصف الحال ذاتها أنّ البون كان شاسعاً تماماً بين قرّاء الشعر وشروط قصيدة الرؤيا كما حدّدها ماجد فخري مثلاً:

"أتيح للفنان أن يساهم في فعل الخلق المتواصل الذي يصير العالم من جرائه موجوداً بالفعل دوماً. وهو يفعل ذلك متى استطاع أن ينفذ، من خلال عالم المرئيات الماثل بين يديه، إلى عالم الغيب الذي يفصح عنه هذا العالم إفصاحاً ويرمز إليه رمزاً، إذ يتمكن عندها من جلاء ما كان خافياً من نواحي الوجود الخصب الذي يعمر به ذلك العالم، ولا يفصح عنه عالمنا إلا بقدر. ولو قصدنا الدقة في التعبير، لوجب أن نقول إن الشاعر لا يخلق شيئاً بل ينفذ ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معاني وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها: وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة ومعنى، قد نكون غافلين عنها لضعف في بصرنا أو قصور في إدراكنا. وهكذا يكون الشعر الأصيل ضرباً من الرؤية الثاقبة، أو إذا شئت، ضرباً من الرؤيا. ولعلّ في التمييز بين الرؤية والرؤيا مفتاح السرّ الذي نبحث عنه".[٩]

ثالثة خصائص نثر الماغوط أنه في الواقع لم يكن وحيداً منفرداً في خوض حروب استدراج الذائقة، على الساحة العربية المشرقية عموماً، والسورية تحديداً. ورغم وجود تجارب عديدة في

قصيدة النثر السورية، عند علي الناصر وأورخان ميسر وخير الدين الأسدي وسليمان عواد[١٠]، فإنّ شريك الماغوط الحقّ الماهر كان قاصاً في الواقع: زكريا تامر. ففي أواسط الخمسينيات من القرن الماضي، لم يكن مألوفاً (وبالتالي كان جديداً صادماً ينطوي على مغامرة ومجازفة) أن يختار الشاعر الشابّ محمد الماغوط عنواناً لقصيدته يسير هكذا: "جنازة النسر"، في اتكاء على صورة برّية تماماً، عالية الانتهاك لشيفرات التصوير المعتادة، منسرحة التخييل، متنافرة الطرفين (الجنازة/ النسر)، وشاعرية آسرة لافتة في آن. ولم يكن مألوفاً، ضمن اعتبارات عديدة جمالية وثقافية وحتى تاريخية وسوسيولوجية، أن تبدأ القصيدة ذاتها هكذا:

أظنها من الوطن
هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين
أظنها من دمشق
هذه الطفلة المقرونة الحواجب
هذه العيون الأكثر صفاءً
من نيران زرقاء بين السفن.
أيها الحزن.. يا سيفي الطويل المجعّد
الرصيفُ الحاملُ طفلَه الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير،
عن سفينة وغيمة من الوطن...

في الفترة الزمنية ذاتها، وضمن سياقات متماثلة تقريباً من الصدم والمغامرة والمجازفة، لم يكن مألوفاً أن يطلق القاصّ الشابّ زكريا تامر، بدوره، اسم "الأغنية الزرقاء الخشنة" على قصة قصيرة لا يتجاوز حجمها ستّ صفحات من القطع المتوسط، وأن تبدأ فقرتها الأولى هكذا: "نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة، حيث المباني الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ضغط ضغطاً جيداً في قالب جيد. وتعرّج النهر عبر الأزقة البيضاء وبين المنازل الطينية المكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة، وهناك

امتزجت مياهه بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية، وعثر النهر في ختام رحلته على نقاط مبعثرة بمهارة، مختبئة في قاع المدينة، فصبّ فيها حثالته الباقية". [١١]

وعلى أيدي الماغوط وتامر كان النثر السوري يعيش طوراً استثنائياً من التحوّل والتحويل والانقلاب الجذري، ليس فقط على صعيد مختلف طرائق "شَعْرَنة" ما نُدرجه تحت تصنيف نثر الحياة اليومية (وتلك سيرورة كانت قائمة على هذا النحو أو ذاك في كلّ حال)، بل كذلك في ترقية هذه الخيارات التجريبية إلى مستوى المختبر المفتوح الموضوع على محكّ القراءة من خلال نتاج شعري وقصصي سوف يتواصل ويتنامى ويتراكم، متجاوزاً روحية التجريب العابرة الطيّارة.

وفي مناسبة سابقة، بصدد أدب زكريا تامر تحديداً، وبوصفه مختبراً تعبيرياً فريداً في تجريب النثر، أتيحت لي فرصة تثمين ذلك الطور الذي عاشه النثر السوريّ وانطوى على سيرورة مدهشة من التجاوز الدائم (الأقرب إلى الترقية العضوية) للنظام التجريدي ذاته الذي تميل اللغة إلى اعتماده في إنشائها للعالم ولدلالات ومدلولات العالم. ذلك النثر كان يضعنا أمام كتابة هي، في واقعها القرائي كما في أدواتها التعبيرية العاملة فوق وتحت سقوف النوع الأدبي، عمليات قلب راديكالي للمنطق ذاته الذي يحكم اتصال وانفصال الوظيفتين الشعرية (التي تتوسل الشعر) والخطابية (ذات الصلة بمعاجم الحياة اليومية) في اللغة، الأمر الذي كان يسفر عن كيمياء شعرية استثنائية فذة، انتزعت لنفسها حقّ استدخال الكابوس (الكوني) في الحلم (الفردي)، وحقّ مزج المعاناة الإنسانية الشاملة بأيّ مقدار من العذاب العبقري الذي يجتاح هذه النفس البشرية الفردية أو تلك. [١٢]

ما ينطبق على نثر زكريا تامر، ينطبق على نثر الماغوط أيضاً، أي يصف شعره استطراداً. وليس تفصيلاً غريباً، أو ظاهرة بحاجة إلى تبصّر إضافي أو تنظير من أيّ نوع، أنّ الكائن البشري حامل تلك الشيفرات النثرية الاستثنائية لم يكن البتة استثنائياً أو خارقاً أو بطولياً أو أسطورياً، تموزياً صانع النماء أو سيزيفياً حامل الصخرة، بل كان أبسط بكثير، أو بالأحرى كان نقائض هذا كلّه على وجه الدقة: كان الشريد والصعلوك، والكائن الصغير الخائف، والكسير الأسير. وهذا يفسّر طبائع استقبال نثر الماغوط وتامر في تلك الأيام، حيث امتزج بعض الإعراض الابتدائي بالكثير من الدهشة والانبهار والإعجاب والتعاطف، دون أن يغيب كذلك قسط من الحيرة إزاء هذا الزخم الشعري العالي الذي تحمله مدوّنة نثرية. ولقد تضافرت مجمل الاستجابات المتضاربة هذه، وتعايشت، وظلّت في حال من الشدّ والجذب رغم أنّ مناخات الحداثة والتحديث كانت

على قدم وساق آنذاك؛ وكان النصّ الأدبي العربي، شعراً ونثراً، يدخل في مطحنة لا تتوقف رحاها عن تبديل الأساليب وتحويل الأشكال.

.IV.

الخصائص التي تبرّر تثمين هذا النثر الماغوطي، هي ذاتها التي تبرّر القول بأنه الرائد الحقّ في إعلاء شأن ما نسمّيه اليوم "قصيدة النثر" العربية، والرائد الأشدّ جاذبية رغم أنه لم يكن شاعر النماذج الأولى والأبكر في هذا الشكل من الكتابة الشعرية (وهو شرف قد يصحّ أنّ الكثيرين يتنازعونه، من مصر إلى سورية إلى لبنان. . .)، وذلك في مستويات ثلاثة، تنضمّ إلى ما جاء من خصائص في السطور السابقة، فضلاً عن اعتبارات أخرى ليست أقلّ أهمية.

المستوى الأوّل أنّ الماغوط كان المعلّم الأمهر في تفجير الطاقات الإيحائية والتعبيرية الهائلة التي ينطوي عليها النثر، بوصفه نثراً أوّلاً وأساساً، ثم في انقلاباته واستقلاباته الشعرية بعدئذ. وكانت فطرة الماغوط في هذا، هي فطرة الشعر الخالص، والشعر الطبيعي، والشعر الأعجوبة البسيطة التي لا يضلّ القارئ طريقه إلى عبقريتها. تلك، في الآن ذاته، كانت فطرة معمارية تركيبية تخصّ البنية ولا تسقط اعتبارات الشكل، خصوصاً حين يتمّ تقطيع المادة النثرية إلى سطور توحي بالأبيات الشعرية، وهي غير موزونة. وبين أكثر خصائص نثر الماغوط إثارة للاهتمام في جوانبه البنائية، من حيث صياغة الجملة وإيقاعات التنويع في تركيبها النحوي أنه كان نثراً متماسك المعمار رهيف التناسب حسّاس الموازين، يستعصي استطراداً على محاولات تفكيك معماره وإعادة تقطيعه في سطور تامة مدوّرة تصنع فقرة نثرية متكاملة (الأمر الذي لم يتوفر في الكثير من نماذج مجايليه شعراء قصيدة النثر).

ورغم أنّ الماغوط لم يكن مصاباً بأيّ من "فيروسات" الشعر الفرنسي التي أصيب بها مجايلوه من شعراء قصيدة النثر العربية أواسط الخمسينيات، فإنّ نثره كان بحقّ "نثر الحياة اليومية"، تماماً كما حلم به الشاعر الفرنسي بودلير منذ أواخر القرن التاسع عشر. وكان قاموس القصيدة يبدو في السطح متقشفاً، أو حتى محدوداً، في المقياس الكمّي الأقصى الذي تتطلبه قصائد قصيرة أو متوسطة غالباً، تغطي حلقات عيش هذا البطل المضادّ الصعلوك الشريد، ودوائر وجوده، وأحزانه، ومراثيه، وأحلامه، وأفراحه القليلة وأتراحه الكثيرة. وأمّا في بنيته الداخلية الأعمق،

وفي قوانينه التصويرية الطليقة، وفي اقتناصه توتراً دلالياً إثر آخر، وغوصه في أغوار شعورية خلف أخرى، واختراقه هذا المسلّم المجازي أو ذاك الـ "كليشيه" الاستعاري. . . فقد كان نثر الماغوط يراكم ـ علانية وإفصاحاً غالباً، وعلى نحو مموّه خفيّ أحياناً ـ شعرية تلقائية، فطرية، عالية الجاذبية، وجبّارة التأثير.

المستوى الثاني أنّ الماغوط تكفّل بنقل موضوعات قصيدة النثر العربية الخمسينية من الذهني والميتافيزيقي والتأملي الصرف، وهي الموضوعات التي كانت قد تسللت وهيمنت من خلال التأثر الطاغي بقصيدة النثر الفرنسية أكثر من سواها، إلى شؤون الصعلكة والتسكع والحرمان والحزن، والرعب من رجل الأمن ومن رموز المحرّم والمقدّس سواء بسواء. ولسنا نعرف شاعر قصيدة نثر غاص إلى قاع الشارع، ونقل هواجس وأحلام ومخاوف وآمال مواطن الشارع، كما فعل الماغوط في ذلك العهد. كما لا نعرف أنّ رائداً سواه نال مثوبته الكبرى في إقبال قارئ الشارع على قصيدته، واستقبال فنّه الجديد بترحاب وإعجاب، دون جوازات مرور تنظيرية حداثية أو طليعية مسبقة الأحكام، ودونما حاجة إلى وسائط بين النصّ الشعري والذائقة.

وفي المستوى الثالث كان الماغوط رائداً في الانتماء إلى حقبة الحديث والحداثيّ، وفي تجسيد طراز من الحداثة مركّب ومتعدد وتعددي ومستقلّ، فضلاً عن انطوائه على حسّ ما بعد حداثي مبكر، في آن معاً. وأما الفضيلة الكبرى لتلك الحداثة فهي أنها لم تكن بالضرورة مطابقة لأيّ من "الحداثات" الغربية الشائهة المشوَّهة أو الناقصة المنتقَصة، التي شاع ابتسارها وتقليدها وتكريسها في خمسينيات وستينيات القرن الماضي. ففي هذا المقطع من قصيدة الماغوط الشهيرة "أغنية لباب توما":

ليتني حصاة ملوّنة على الرصيف

أو أغنية طويلة في الزقاق

هناك في تجويف من الوحل الأملس (. . .)

ليتني وردة جورية في حديقة ما

يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر

يرتادها المطر والغرباء (. . .)

أشتهي أن أقبل طفلاً صغيراً في باب توما

ومن شفتيه الورديتين،

تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعه،

فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً

أنا غريب يا أمي.

ثمّة نصّ ينتمي إلى ذهنية الحقبة الحديثة في أنه يلتقط حالة اغتراب الوجدان عن العصر، مردّها -بين عوامل أخرى- طغيان العقل وتراجع الروح وحيرة الكائن في ذلك كله؛ وينتمي إلى الحداثة في ثورته الشكلية واللغوية والاستعارية؛ كما ينتمي إلى الرومانتيكية (خصم الحداثة!) في أنّ نبرته الإجمالية تنهض على حنين إلى الانصهار في عناصر الطبيعة، وعلى توجع حزين ومرهف يخصّ الذات وفي أغوار الذات.

وطيلة العقود التي شهدت صمت الماغوط الشاعر لصالح الماغوط المسرحيّ وكاتب المقالة الصحفية، لم يكن مدهشاً أنّ تأثير الشاعر على أجيال متعاقبة من شعراء قصيدة النثر ظلّ عظيماً ومتعاظماً وفريداً، وعابراً للجدل المحتدم حول موضوعات هذه القصيدة، وجمالياتها وأساليب كتابتها، أو حتى حول ما إذا كان من المشروع اصطلاحياً تسميتها هكذا. كانت معادلة الماغوط مختلفة عن معادلات سائر مجايليه من شعراء قصيدة النثر، بمعنى أنّ الإجماع على شعريته العالية كان شبه مطلق، وكان الإقرار بريادته أشبه بتحصيل حاصل، فضلاً عن اعتراف ضمني طيّ هذه الجدلية بأسرها: أنه كان الشاعر-المعلّم. . . نسيج وحده!

إشارات:

---

(١) أنظر، بصفة خاصة، كتاب نازك الملائكة الكلاسيكي "قضايا الشعر المعاصر"، الذي صدرت طبعته الأولى عن دار الآداب، بيروت ١٩٦٢.

(٢) يكتب رياض نجيب الريس: "كنت في صفّ الكومبارس وأمامي صفّ النجوم. كنت في الصالة، وكانوا في البلكون (. . .) كنت أجلس في صالون 'خميس' هذا المسرح العظيم وأمامي هؤلاء النجوم الذين يصنعون الشعر ويغيّرون من مسار تاريخه. صحيح أنني كنت 'كومبارس'، إنما كنت 'كومبارس' قريباً من السلطة. ولم تكن السلطة سوى يوسف الخال". أنظر: "ثلاثة شعراء وصحافي"، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٦. ص ١٩١.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: "المونولوغ، المونتاج، التضمين"، مجلة "الآداب"، السنة ١٤، العدد ٢، آذار. ص ٤٢.

(٤) خزامى صبري: "حزن في ضوء القمر، لمحمد الماغوط"، مجلة "شعر"، ١١، صيف ١٩٥٩. ص ص. ٩٤-١٠٠.

(٥) محمد الماغوط: "نخبة مجلة 'شعر'"، مجلة "الآداب"، السنة ١٠، العدد ١، كانون الثاني ١٩٦٢. ص ٥٨.

(٦) The Autobiography of William Carlos Williams، Random House، New York ١٩٥١، p. ٣٩١.

كما يقتبسه جون عصفور:

John Asfour، «Adonis and Muhammad al-Maghout: Two Voices in a Burning Land،» Journal of Arabic Literature، vol xx، March ١٩٨٩، p. ٢١.

(٧) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٨) أنظر، على التوالي، أدونيس: "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، مجلة "شعر"، ١١، السنة الثالثة، صيف ١٩٥٩، ص ٧٩؛ ويوسف الخال: افتتاحية "شعر"، العدد ٤، السنة الأولى، خريف ١٩٥٧، ص ٣.

(٩) ماجد فخري: "مادة الشعر"، مجلة "شعر"، العدد ٣، السنة الأولى، صيف ١٩٥٧، ص ٩١،

(١٠) هنا أيضاً كان للتنظير المرافق للشعر سلسلة آثار سلبية في عزوف القارئ عن بعض، أو معظم، هذه التجارب. أنظر، مثلاً، ما كتبه أورخان ميسر في تقديم "سريال"، المجموعة التي أصدرها سنة ١٩٤٧ مع علي الناصر: "والصورة لا بدّ أن تحدث في المجموعات العصبية العليا استجابة خاصة يبقى فيها أثرها وانطباعها واضحين بينما تبقى الصورة ذاتها، في حدودها التكوينية، أشكالاً غير واضحة. فإذا جاء صاحبها ليسجلها، بالرسم أو بالكتابة ـ و بأية طريقة أخرى، لم يجد لكيانها الخطوط الهندسية ـ من ألفاظ أو أشكال أو ألوان ـ مع أن الأثر والانطباع اللذين تركتهما في مجموعاته العصبية العليا حالة واضحة كلّ الوضوح".

(١١) قصيدة "جنازة النسر" من مجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر"، ١٩٥٩؛ وقصة زكريا تامر "الأغنية الزرقاء الخشنة" من مجموعته الأولى "صهيل الجواد الأبيض"، ١٩٦٠.

(١٢) نصّ على الغلاف الأخير لمجموعة زكريا تامر "الرعد"، الطبعة الثالثة، دار رياض الريس، لندن ١٩٩٤.

(١٣) جميع الاقتباسات من "ديوان محمد الماغوط"، الذي ضمّ المجموعات الشعرية الثلاث، ومسرحيتَي "العصفور الأحدب" و"المهرّج". دار العودة، بيروت ١٩٨١. وتبقى إشارة إلى أنّ معظم الاقتباسات الشعرية السابقة هي من مجموعة الماغوط الأولى، "حزن في ضوء القمر"، ١٩٥٩، وذلك لأنها كانت فاتحته الشعرية الأهمّ في تقديري، وتظلّ بالتالي الأرشيف الأفضل لتثمين شعريته. كذلك كانت سماتها البدئية، في الموضوعات واللغة والشكل، أكثر إشكالية ـ أي: أكثر ثراءً وحيوية ـ في إطلاق السجال حول شعرية النثر وشرعية ما سيستقرّ بعدئذ تحت تسمية "قصيدة النثر"، من مجموعتيه التاليتين: "غرفة بملايين الجدران" ١٩٦٠، و"الفرح ليس مهنتي" ١٩٧٠.



حداثة الفكر بين ديكارت وسبينوزا

فيصل دراج

«لا يقدّم التاريخ للبشر مجموعة من الوقائع المنعزلة، بل إنّه ينظّمها ويفسّرها. . . إنّه يستجوب الموت من أجل الحياة» ـ لوسيان لوفر ـ

يردّ طه حسين الحضارة الأوروبية الحديثة، مسترجعاً كلام المؤرخين الأوروبيين، إلى عناصر ثلاثة: العقل اليوناني والحكم الروماني وروح المسيحية. بيد أنّ هذه العناصر لا تصبح فاعلة إلاّ في سياق تاريخي، ينقدها ويرهّنها ويضعها، تالياً، في زمن مختلف. وهذا التحويل النقدي، الذي يحوّل الموروث وهو يرهّنه، أنتج طموح ديكارت إلى إعطاء الأزمنة الحديثة بداية مطلقة معترفاً، ضمناً، بأنّ في كل بداية بدايات سابقة. فالجهد الديكارتي لا ينفصل عن جهود أفضت إليه، تمثّلت في فيزياء كبلر وفلسفة أوغسطين، وتمثّلت أولاً في زمن انتقالي يدرك صنّاعه أنّهم يغادرون زمناً تجب مغادرته، وأنهم يدخلون إلى آخر له وسائل وغايات مغايرة. ولهذا فإنّ العناصر الثلاثة الشهيرة، التي يقول بها المؤرخون، لم تتضح، أي لم تكشف عن حدودها، إلاّ بوقائع مادية جديدة، كالمغامرات الكبرى للعصور الوسطى، والانقلابات التقنية و الفكرية في القرن السادس عشر، والثورات التي هيأت العصور الحديثة، وتلك العلاقات المتداخلة، التي احتشدت فيها البرجوازية والثورة الصناعية والتمايز الطبقي. . .

فيصل دراج، كاتب وناقد من فلسطين / دمشق

ومع أنّ في كل ثورة جملة من الثورات غير المتكافئة، كأن يبني ديكارت فلسفته الجديدة على علم الفيزياء الرياضية، فإنّ هذه الثورات، التي تحيل على المواضيع قبل غيرها، لا تحجب جهوداً فردية متميّزة، تؤسّس لبدايات غير مسبوقة. والبدايات هذه، مطلقة كانت أو نسبية، لا تتوطّد، عملياً، إلاّ ببدايات متوالدة تنتمي إليها، بما يجعل المساهمة الفردية، منهجاً في الحياة الاجتماعية، بنسب مختلفة. يتعيّن ديكارت، في هذا التحديد، مؤسساً للفلسفة الحديثة، التي ترى إلى العلاقات جميعها بقواعد عقلية، ويتحدّد الإسهام الفلسفي لـ «سبينوزا»، نقضاً لأشكال العبودية القديمة والحديثة. حرّر الأول العقل من قيوده، وتأمّل الثاني شروط دولة تقبل بـ «حريّة التفلسف»، و تضمن حريّة المواطنين الفاعلة في المجالات المختلفة.

١. ديكارت، حديث مرتين:

يقول هيجل في كتابه «دروس في تاريخ الفلسفة» متحدّثاً عن ديكارت: » من النافل تأكيد التأثير الذي مارسه على زمنه وعلى الأزمنة الحديثة. إنّه بطل قبض على الشيء من بدايته، وأعاد صياغة أسئلة الفلسفة، كي تعود إلى الموقع الذي كانت فيه قبل ألف عام» (١). أشار هيجل إلى تلك الفلسفة التي اتّخذت من العقل وحده مرجعاً لها، كما جاءت في «مقال في المنهج» - ١٦٣٧ - وفي كتاب «التأملات» - ١٦٤١ - حيث إعادة بناء تاريخ الفلسفة مقدّمة لبناء فلسفة جديدة. سيتكرّر الثناء، لاحقاً، على ديكارت، لدى الفيلسوف الألماني شلنغ وغيره، وصولاً إلى آلان تورين، عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر، الذي أسبغ عليه لقب: فارس الفلسفة الحديثة. وزّع هذا الثناء على الفيلسوف صفات متعدّدة: مؤسس فلسفة الأزمنة الحديثة، رائد التصوّر العلمي، فيلسوف الذات الحرّة، منشئ العقلانية الحديثة... إذا كان في تعدّدية صفات الفيلسوف ما يوحّدها بعيداً عن الاختزال، فإنّ فيها ما يجعله مجالاً رحباً يقبل بأكثر من قراءة، أكثرها وضوحاً تلك المنطلقة من الجملة التالية:

«لا يوجد سوى الإرادة وحدها اختبرها في داخلي، وهي كبيرة لدرجة أنني لا أعرف أكبر منها، بحيث تجعلني أدرك أنني أتخذ صورة الله وأشبهه» (٢). تترابط في القول عناصر ثلاثة: الإرادة الكبيرة التي يختبر الإنسان بها نفسه، وتصيّره مشروعاً مفتوحاً قوامه التجاوز الذاتي، الذي يحوّل عقبات الحياة إلى فضيلة. تشبه الإنسان بالله، إيماناً به وافتتاناً بقدرته، اعتماداً على

إرادة تنقله من كيف إلى آخر أكثر ارتقاء، وترجم التشبّه بفعل وعلم يفسّران الظواهر الإلهية، لأنّ معرفة الله تتجلّى في معرفة ما خلق. جمع ديكارت بين العلم والإيمان، محوّلاً العلم إلى برهان إيماني، ومصيّراً الإيمان إلى محرّض معرفي. لكنّه جمعهما بعد أن فصل بينهما، فموضوع العلم مغاير لموضوع الإيمان، الأول مشدود إلى الطبيعة، والثاني منجذب إلى ما وراء الطبيعة. تصدر دلالة الموضوعين عن اختلافهما، فالإيمان المؤسس على الإيمان وحده دورة لغوية لا تقول شيئاً خلافاً للإيمان المفتوح، الذي يتكئ على علوم لا تكفّ عن التطوّر. تأمّل ديكارت صورة الله مؤمناً به ومؤمناً، أولاً، بصورته الذاتية، التي تقترح الفيزياء الرياضية وسيطاً يجسّر المسافة بين الإنسان والله. لا علاقة بين هذا التشبّه وأفكار التصوّف المتدَرْوشة، التي تملي على «المؤمن» أن يُفني إرادته في إرادة الله، لا في التعرّف على القوانين التي تحكم مخلوقاته.

صالح ديكارت بين العلم والإيمان وفصل بينهما، إذ للعلم موضوعه وأدواته وبراهينه، وإذ للإيمان لغته ومسلّماته. استعاد، في إسهامه، موضوعاً قديماً وعثر على حلّه، واستفاد من معطيات زمانه وخرج منتصراً. فقد دارت العصور الوسطى طويلاً حول موضوع موروث قوامه: العلاقة بين فكرة العلم ومفهوم الله، أو بشكل أكثر دقّة، إمكانية التوفيق بين المقدّمات الضرورية لمعرفة ا لعالم، وصفة الله الكلي القدرة في التعاليم اللاهوتية. كان في الموضوع ما يؤدي إلى صدام بين إرادة المعرفة وبداهة الإذعان الديني، وذلك لأكثر من سبب: إذا كان الله خفياً متعالياً لا سبيل إلى الإلمام بأسراره، وكانت الطبيعة تجلّياً من تجلياته، فكيف يمكن كشف أسرار الطبيعة، التي هي جزء من الخفاء الإلهي؟ إذا كان الله أبدياً في أسراره ومستسرّاً في أبديّته، وكانت الطبيعة جزءاً من هذا الأبدي المطلق، فكيف يمكن التعامل مع الطبيعة بعلم دنيوي يتعامل مع الزمن الحاضر والأزمنة الجزئية والمنقسمة؟ دار السؤال طويلاً بين حاجة المعرفة، إذ فضول الإنسان يردّه من سؤال إلى آخر، وهاجس الخلاص، ذلك أنّ في مساءلة الخلق الكامل ما يفتح الطريق إلى جهنّم. ولهذا فصل بترارك بين العلوم الضرورية، مثل الطب، التي لا تستوي إلاّ بإذن الله، والعلوم العارضة، مثل الشعر، التي تكتفي بالصوت الإنساني. عثر بترارك على جواب لحيرته في خطاب، يتضمن الإذعان وعدم الإذعان في آن.

عاش ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) في زمن انتقالي، لم يتحرّر من العصور الوسطى ولم يندرج، بعد، في الأزمنة الحديثة. تميّز جيله بإرادة السيطرة والتحكّم بالأحداث، واستئصال الصدفة وما هو

لا عقلاني، كان ذلك في المجال العلمي، أو في المجالات العسكرية والسياسية. رأى ميكيافيلّلي أنّ الصدفة تتحكّم بنصف الوقائع، تاركة الإنسان يتحكّم بما تبقّى، ويبحث عن الشروط التي تتيح له سيطرة كاملة على الظواهر. في التحكّم بالصدفة ما يدلّل على تفوق الإنسان، لأنَّ التحكّم القائم على الجهل يفضي إلى الخراب. لذلك تطلّع ديكارت إلى علم فيزياء، يدقّق قوانينه عن طريق التجربة، وإلى علم حديث شامل يرى الظواهر في خصوصيتها وسببيّتها الموضوعية. بيد أنّ موقع علم الفيزياء لدى ديكارت لا يتحدّد إلاّ بعلاقته بعلم آخر هو : اللاهوت. تحيل هذه العلاقة، بداهة، إلى الأعراف اللاهوتية القروسطوية، وإلى الفضاء العلمي ـ اللاهوتي، الذي كان يتحرّك فيه الفيلسوف . أراد الأخير أن ينجز تصوّراً للعلوم متسقاً ولا مساومة فيه، دون أن يصطدم بـ «الجزويت»، الذين تعلّم في مدارسهم، وسعى إلى اعترافهم بمشروعه، الذي يضمن تقدّم العلم ولا يمسّ العناية الإلهية في شيء.

ترجم ديكارت ميوله العلمية بانصرافه إلى دراسة الفيزياء الرياضية، بتأثير من الرياضي الهولندي بيكمان، وباهتمامه، لاحقاً، بالطب والكيمياء وعلم البصريات وشغف بالرحلات. [٣] دفعه اهتمامه بالفيزياء أن يكتب، مبكِّراً، إلى بيكمان عام ١٦١٩ : «ما أودّ أن أنتهي منه . . علم جديد كليّاً يعين المرء على حلّ جميع الأسئلة التي تصادفه في أي مجال من مجالات الكميات المستمرة أو غير المستمـرة. . . » [٤] . تضمّن هذا القول، بشكل جنيني، الفلسفة الديكارتية، التي رأت العقل في كشوفاته العلمية، والكشف العلمي في تطبيقاته التقنية. ولعلّ الإيمان بعلاقة النظري بالتطبيقي، كما الإيمان بآفاقهما اللامتناهية، هو الذي وضع في لغة ديكارت حماسة متأجّجة، معتقداً أنّ في فلسفته ما يعيد بناء العالم، ويؤمّن سعادة غير مسبوقة للجميع. وهذا الاعتقاد، الذي يُدرج صورة الإنسان في صورة خالقه، هو في أساس التشابه الذي أقامه الفيلسوف بين الشجرة والساعة، إذ الشجرة آلة إلهية بعث الله أسبابها، وإذ الساعة آلة إنسانية، تشبه آلات إنسانية أخرى، قرّر العلم الأساس الذي تسير عليه [٥] . رأى الفيلسوف، أنّ فلسفته تخلق إنساناً يحكم العالم ويمتلكه، ذلك أنّ الطبيعة آلة فخمة خلقها الله، وأنّ تفسيرها وترويضها والسيطرة عليها فعل لا يقل فخامة، موكل إلى الإنسان الحديث. وما يصل الإنسان باللّه، في منظور هذه الفلسفة، لا يأتي من الآلة، التي يصنعها الإنسان ويخضعها إلى إرادته، إنما يتأتّى من الإنسان الخالق الصاعد إلى الأعلى. ولهذا لا يختصر العقل الديكارتي إلى العقل الأدواتي، الذي يفصل بين التقدّم التقني

والتقدّم الأخلاقي، فقد بدأ ديكارت من الخلق الإنساني الشامل، لا من تقدّم العلوم.

إذا كان في النظري ما يفضي إلى التقني، ففي الأخير ما يصوّب الأول ويفتحه على آفاق جديدة، الأمر الذي يعيّن التقني علاقة داخلية في الكشوف العلمية النظرية. تأخذ التقنية بيد الفضول العلمي، موّسعة مجال المعلوم ومضيّقه مجال المجهول، كما لو كانت تمنح الإنسان العارف حيّزاً متصاعداً اعتُبر، سابقاً، من اختصاص الله لا غيره. ولهذا انجذب ديكارت إلى غاليله، الذي أنجز عام ١٦١٠ منظاره الفلكي العظيم محقّقاً «متعة العقل الفائقة»، التي تزيد الملكات البصرية الإنسانية إتقاناً، محوّلة اللامرئي إلى مرئي، موسّعة مساحة الإنسان في الفضاء الكوني. لم يكن غاليله (١٦٤٢ـ١٥٦٤)، الذي اشتق من علم الميكانيك تطبيقات مفيدة، عالماً تقنياً يكتفي بوصف السماء المرصّعة بالنجوم، فقد استعمل منجزه التقني في صياغة تأويل للعالم لم تألفه العقول التقليدية، معطياً الإنسان موقعاً جديداً، يرى في اللاّمرئي مرئياً قادماً، مستفزاً التعاليم الكنسية. . أخذ غاليله بمنهج التحليل والتركيب، الذي يوطّد مواقع الكشف العلمي ويقلق المسلّمات الدينية. ومع أنّ ديكارت أخذ بمنهج العالم، الذي سيكتب عنه بريشت مسرحية شهيرة، فإنّه أخذ عليه الاكتفاء بدراسة ظواهر محدّدة، دون الوصول إلى فلسفة علمية شاملة للكون. (٦)

اجتهد ديكارت في تحصيل علوم عصره متطلّعاً، اعتماداً على الفيزياء الرياضية، إلى إنشاء «علم كلّي» يأخذ بيد أوربا المسيحية إلى مستقبل جديد. أراد تأسيس المستقبل على منظور علمي، يتضمن ما سبق ويتجاوزه، مساوياً بين التجاوز النقدي والبداية المطلقة، وبين الإصلاح الفلسفي والمسيحية الجديدة. قاده تصوّر البداية المطلقة إلى نقد غاليله، الذي جاء بجديد مجزوء، ودفعه، وهو الذي أراد أن يكون أرسطو الأزمنة الحديثة، إلى نقد الموروث الأرسطي والتحرّر منه. كان ذلك الموروث قد حافظ على نفوذه، في الأوساط العلمية الأوروبية، حتّى القرن السابع عشر، دافعاً بالبحث العلمي إلى الأمام ومعوّقه في آن، بسبب تناقضات داخلية محايثه له. استعاد ديكارت سؤال الفلسفة اليونانية الأساسي: ما هي المعرفة؟ الذي لم ينجح التفوّق الأرسطي في إعطائه جواباً متماسكاً. فقد تمثّل الإسهام الأرسطي بتعيين المعرفة علاقة بين وحدتين مختلفتين هما : الفكر والمادة، والإقرار بأنّ المعرفي قائم في الوحدتين معاً، ولا يمكن إرجاعه إلى أي من الوحدتين المختلفتين. أنجز أرسطو، في هذه الحدود، خطوة متقدّمة قياساً على غيره، فقال باستقلال الفكر عن المادة، وباختلاف الأسباب الفاعلة في كل منهما، دون أن يصل إلى بناء معرفي واضح يوضّح

شكل الانتقال من وحدة إلى أخرى، ويتخلّص من التداخل القائم بينهما.

حرّر ديكارت صيغة أرسطو من ارتباكها، قائلاً ببناء معرفي، يضع كل ما له علاقة بالفكر في وحدة مستقلة واحدة، وكل ما له علاقة بالمادة في وحدة مغايرة منفصلة، موكلاً إلى الفكر وحده الإجابة عن جميع الأسئلة. هكذا وصل إلى وحدتين واضحتين متمايزتين، معتمداً الرياضيات أداة تصل بينهما. لم يكن اقتراحه بعيداً عن أفكار معاصرين له، رأوا في الرياضيات آلهة جديدة، ذلك أنّه استبدل بمجاز الرياضيات مجازاً أكثر اتساعاً هو: العقل. اتكاء على المجاز الأخير قال الفيلسوف بمعرفة تصدر عن الفكر وحده، مخالفاً أرسطو الذي قال بمعرفة تصدر، متزامنة، عن الفكر والمادة في آن. كان في اختلاف الطرفين، ما يترجم اختلاف فيزياء الأول عن الثاني، وما يترجم اختلاف فيزياء الطرفين عن فيزياء لاحقة، لا تتنافى، لزوماً، مع التصوّر الديكارتي للعالم. تميّز كل شيء في الكون، لدى الفيلسوف اليوناني، بدرجات متفاوتة من الكمال، وفقاً لتراتبية تذهب من المادة المتدنيّة صعوداً إلى الله، بينما نحّى ديكارت، وهو يفصل بين الفكر والمادة، الأشكال والصفات والقوى، هادماً معنى الكون القديم ومختزلاً المادة إلى تعبيراتها الرياضية. لم يعد في الكون مكان لله ولا للإنسان، بعد أن انفصل العقل كليّاً عن عالم المادة، وعهد إلى ذاته بتفسير كل شيء، معِدّاً الإنسان لـ «امتلاك العالم والسيطرة عليه».

دار ديكارت، كما أشرنا، بين علمين: علم الفيزياء الرياضية الصاعد في زمنه، وعلم اللاهوت، المتناتج في مدارس الجزويت، التي تربّى فيها الفيلسوف، والمحصّن بأجهزة الرقابة الكنسية. لم يمنع هذا العلمان، اللذان تبادلا موضوعياًالحصار، الفيلسوف عن القول بصورة إنسان تشاكل صورة الله، معتبراً أنّ القريب من الله هو الذي يفسّر غوامض مخلوقاته. والسؤال الصعب هو التالي: كيف يمكن تشبيه الإنسان بالله دون الوقوع في كفر أو معصية؟ أو: كيف تمكن المصالحة بين علم مأخوذ بالكليّات المستقرة المقدّسة، أي علم اللاهوت، وعلم الفيزياء القائل بالجزئي والمتغيّر والدنيوي؟ اندفع ديكارت إلى العلوم الطبيعية وأسّس لها فلسفة تؤمن بالله دفعة واحدة ثم تذهب إلى ما تشاء، كما لو كانت البرهنة عن وجود الله برهنة عن علوم طبيعية لا تحتاج إليه، ذلك أنّ العلوم تتعامل مع عالم المادة وحده، المنفصل كليّاً عن عالم الفكر والعواطف والأحاسيس الغامضة.

أدرج ديكارت في براهينه عن وجود الله برهاناً يقول: «إنّ في الجوهر اللامتناهي من الوجود

الواقعي أكثر مما في الجوهر المتناهي، وبناء على ذلك أجد على نحو ما أنّ فكرة اللامتناهي سابقة لديّ على فكرة المتناهي، أي أنّ إدراك الله سابق على إدراك نفسي : إذ أنّى لي أن أعرف أنّي أشك وأرغب، أي أنّ شيئاً ينقصني، وأنني لست كاملاً تمام الكمال إذا لم يكن لي أيّة فكرة عن وجود أكمل من وجودي عرفت بالقياس إليه ما في طبيعتي من عيوب؟»[٧] . يعترف الفيلسوف بكمال الخالق ونقص المخلوق، وبالفرق الكيفي بين المتناهي واللامتناهي . مع ذلك، فإن بداهة الإيمان ليست بديهية تماماً: فقد وصل الفيلسوف إلى فكرة الله انطلاقاً من فكرة الإنسان، الذي شكّ ورغب، وأوغل في الشك والرغبة، إلى أن أدرك أنّ هناك خالقاً كاملاً سابقاً عليه . يأخذ الإنسان في علاقته بالله، نظرياً، موقع الأولوية . وكذلك الحال في «الأفكار الفطرية»، التي لو افتقدها الإنسان لما وصل إلى الله، أي أن فكرة الله موجودة في الإنسان قبل التعرّف على الله . لا يبرهن الفيلسوف بكمال الله على نقص الإنسان، بل بنقص الثاني على كمال الأول ، مؤكداً قدرة الإنسان على التفكير، دون التماس عون خارجي . والواضح، في الحالين، مفهوم السبب، وهو مقولة فيزيائية، فلم يسأل الإنسان عن الله إلاّ لسبب، ولم يقبل الأول بوجود الثاني إلاّ بسبب، الأمر الذي يفصل بين الإيمان والتسليم فصلاً كاملاً .

إذا كان العقل الإنساني قادراً على التعرّف على الوجود الإلهي، فذلك لأنّ فيه مواقع لمواضيع عديدة، منها موضوع الوجود الإلهي . ينتج عن هذا القياس، منطقياً، ما يلي: بما أنّ وجود الله يقيني، لا يطاله الشك، فإنّ وجود العقل الذي استدل على وجوده يقينيّ بدوره . كأنّ بين قدرة العقل والوجود الإلهي علاقة قوامها المجانسة، تقول بالوجود اليقيني لله، لحظة، وتقول بيقينية الصواب العقلي، لحظة تالية، فلولا سلامة الحكم الإنساني لما كان لله وجود . بيد أنّ ديكارت الذي برهن عن وجود العقل من وجهة نظر «متديّنة» ترضي علم اللاهوت، برهن عن وجوده بطريقة مغايرة، ترضي علم الفيزياء، الذي لا يرى الأشياء في صفاتها الحسيّة، مثل اللون والملمس والرائحة، بل في تعبيراتها الرياضية . فهو يشرح مثال «قطعة الشمع» بالطريقة التالية: «ما هو هذا الشمع، الذي لا يمكن تصوّره إلاّ بالإدراك أو بالفكر؟ إنّه بالتأكيد نفس الموضوع الذي أراه، ألمسه، أتخيّله، وهو نفس الشيء الذي كنت أعرفه منذ البداية . بيد أنّ اللافت أن تصوّره، أو الفعل الذي نتصوّره به، هو ليس النظر، ولا اللمس، ولا الخيال، ولم يكن هذا أبداً، إنما هو أثر للفكر لا غيره»[٨] . حرّر الفيلسوف نفسه من عالم الأحاسيس الخادعة، وأكتفى بالعقل، الذي يأخذ بفكرة السبب، ويبرهن

عن صحة مواضيعه بالتجربة . والسؤال الذي يطرح هو التالي : ما الفرق بين البرهان عن وجود الله والبرهان عن وجود قطعة الشمع ، إذا كان البرهان ، في الحالين ، يتّخذ من العقل مرجعاً وحيداً له؟ والجواب بسيط : يحوّل العقل الله إلى موضوع بين المواضيع الأخرى ، أو يحوّله إلى علاقة عقلية بين علاقات أخرى ، اعتماداً على مفهوم السبب الفيزيائي ، الذي تتيح له كونيّته التعامل مع الظواهر جميعاً . مع ذلك ، فإنّ ديكارت يتحوّط بشكل يضمن وجود العقل ، ويضمن أنّه يبرهن عن وجود الله بلا خطأ ، لأنّ العلاقتين تنتسبان إلى المجال ذاته ، أي مجال : الفكر .

انتهى ديكارت في كتاب «التأملات» وهو ينتقد أرسطو ، إلى ثلاثة مبادئ : الفكر كنقطة انطلاق ، رؤية شاملة كأساس لليقين ، التمييز بين الفكر والمادة كأساس للمعرفة . عثر على اليقين في «الأفكار الفطرية» أو في النور الإلهي الذي يأخذ بيد الإنسان إلى الصواب . بيد أنّ هذا القول ، الذي يكاد أن يلامس الإشراق الصوفي ، جاء من محاكمة محدّدة : أدرج ديكارت الأفكار في حيّز كامل مبرّأ من النقص ، يدعى الله : «أعني باسم الله ماهيّة لا متناهية ، أبدية ، ثابتة ، مستقلة ، كليّة المعرفة وكليّة القدرة ، خلقتني كما خلقت كل الأشياء الأخرى . . .»(٩) . ينطوي القول على نتيجتين : يعثر الفكر في خالقه على ضمان إلهي يقيه من العثار ، وينتمي الله والفكر إلى حيّز واحد ، بما يحقّق لكل منهما وجوداً ذاتياً مستقلاً ، على الرغم من أنّ أحدهما يلتمس ضمان صحته لدى الثاني . يقول ديكارت متحدّثاً عن الله : «توجد في الله قدرة هائلة مستمرة بحيث أنّ وجوده ، كما استمرار وجوده ، لا يحتاج أبداً إلى أي عون خارجي ، وذلك بشكل يكون فيه بطريقة ماسبب وجوده»(١٠) . لا يحتاج الله إلى سبب لأنّ سببه قائم فيه . اصطدمت الجملة بالتعاليم المسيحية ، التي تفصل بين فكرة الله وفكرة السبب ، فالله ، وفقاً لما جاء في الإنجيل ، مبرّأ من السببيّة ، لأنّه مرجع الأسباب جميعاً . تضيء هذه الجملة صورة الإنسان التي تشاكل صورة الله ، التي قال بها ديكارت في الفصل الرابع من كتاب «التأمّلات» ، حين وصف حريّة الإرادة : «لا يوجد سوى الإرادة وحدها اختبرها في داخلي ، وهي كبيرة لدرجة أنني لا أعرف أكبر منها ، بحيث تجعلني أدرك أنني أتخذ صورة الله وأشبهه»(١١) . إذا كان سبب الله فيه ، فإنَّ سبب الإنسان ، الذي لا يدرك أكبر من إرادته ، قائم فيه أيضاً . برهن ديكارت عن وجود الله وانفصل عنه ، كما لو كان في البرهان ما يحرّر الإنسان من واجبات إلهية ، ويدعه لاحقاً يتفرّغ لدراسة الكون في ظواهره المتعدّدة ويعيد ترتيبه من جديد . وهذا ما دفع باسكال إلى القول : «لقد كان ديكارت في فلسفته وكأنّه يريد الاستغناء عن الله ، لكنه

لم يستطع أن يمنع نفسه من أن يجعله يعطي دفعة للعالم لكي يضفي عليه الحركة. وبعد ذلك لا حاجة له بهذا الإله»[١٢]. يتكشّف إبداع الله الأكبر، والحالة هذه، في خلق الإنسان، ويتكشّف إبداع الإنسان *في البرهنة عن وجود الله والانصراف إلى دراسة الكون*.

ليس الإنسان الذي استقل بإرادته واستقلت إرادته به إلا الإنسان الحرّ، الذي اشتق حريّته من عقله، المضمون إلهياً، وعيّن الحرية خالقاً تالياً للعقل وضامناً له. فلا يفكر إلاّ من كان حرّاً، ولا يكون حرّاً إلاّ صاحب عقل، يميّز بين الحرية والعبودية. يقرّر ديكارت في «مقالة في المنهج»: «أن لا أتلقّى على الإطلاق شيئاً على أنّه حق ما لم أتبيّن بالبداهة أنّه كذلك، أي أن أعنى بتجنّب التعجّل والتشبّث بالأحكام السابقة وأن لا أدخل في أحكامي إلاّ ما يتمثّل لعقلي في وضوح وتميّز لا يكون لديّ معهما أي مجال لوضعه موضع الشك»[١٣]. تتأسّس الفردية الإنسانية المبدعة، التي تأخذ بصيغة الأنا، على الحرية العاقلة، التي تجعل الإنسان مركزاً لقراره، ويجعله قراره العاقل الحرّ مركزاً للعالم. يؤسّس ديكارت الذات الإنسانية على وحدة العقل والحريّة، المجسّدة بإرادة خالقه، تقرّر مبادئها الداخلية، بعيداً عن العرف الخارجي والأعراف المتوارثة. إنّها بطولة الذات الحديثة، المصاغة من الكرم والإرادة والشجاعة، التي نادى بها ديكارت، وعثرت على صورها في أعمال الشاعر والكاتب والمسرحي الفرنسي بيير كورني (١٦٠٦ ـ ١٦٤٨).

ومع أنّ في الشك الديكارتي الشهير، أو الشك المنهجي، ما ينقض أعراف اليقين، فإنّ فيه، قبل أي شيء آخر، الفردية الحرّة، التي تقرّر وحدها ما تقبل به وما تتجنّبه. فقد التمس الفيلسوف مبدأ الشك، رافضاً لعالم الأحاسيس الخادعة ـ فلا شيء إلاّ بالبرهان الرياضي ـ ومتنكراً أيضاً للأعراف الطاغية، التي تجعل من عادات الفكر مقدّساً لا يقاوم. يقول في «مقال في المنهج»: «لا بدّ لي مرّة في حياتي من الشروع الجدي في إطلاق نفسي من جميع الآراء التي تلقيتها من قبل، ولا بدّ من بدء بناء جديد من الأسس إذا كنت أريد أن أقيم في العلوم شيئاً وطيداً ومستقراً»[١٤]. المقصود هو العلم الوطيد والتحرّر المطلق من الآراء المشدودة إلى أساس قديم. ولعلّ قول ديكارت بالجدّة المطلقة، التي يقرّرها مفرد لا يحتاج إلى غيره، أو قوله بالبداية المطلقة، التي تدير ظهرها للاهوت المغلق القديم، هو ما أملى عليه، مجدّداً، مزج المنهج النظري بضمان ديني (الأفكار الفطرية): «فنحن لا نخلو من أن نجد في أنفسنا حرية نستطيع بها إذا شئنا أن نمتنع عن التصديق بالأشياء التي نعرفها حق المعرفة. وبهذا نمنع أنفسنا من الضلال»[١٥]. إذا شاء الإنسان امتنع عن التصديق عمّا يشاء ووقى ذاته

من الضلال. تأخذ الحريّة، في علاقتها بالمعرفة، موقع الأولوية. قادت هذه الحريّة المطلقة ديكارت إلى مقارنة الوقائع اليومية بأضغاث الأحلام، وإلى اختراع «الجنيّ الماكر»، الذي يوسوس في صدر الإنسان ويجمّل له سبل الضلال. وواقع الأمر أنّ ديكارت، الذي صاغ تأملاته الفلسفية في سنوات من العزلة والاعتكاف، لم يكن يعبث، إنّما كان يوطّد دلالة الحريّة الفكرية، مبتدئاً من الفرد الحرّ ومنتهياً به. وهذا ما يفصله عن آخرين قالوا بالشك، مثل الفيلسوف «مونتيني»، الذي ساوى بين الشك والعجز عن اليقين، خلافاً لديكارت، الذي بعث من الشك فردية متمرّدة: «أنا أفكّر، فأنا إذن موجود». فالوجود هو الفكر، والوجود الفاعل هو الفكر الفاعل، والوجود الفقير هو الفكر الفقير. لكن حريّة الإرادة، التي لا يجد الإنسان ما هو أكبر منها، تطرح السؤال التالي: إذا كان الإنسان حرّاً وكامل الحريّة في ما يفعل ويرى، فما هو حيّز الإرادة الإلهية المتبقي لديه؟

لا تختلف وظيفة الشك عن وظيفة الله، فالثانية ضرورة للبرهان عن وجود العقل، والأولى ضرورة للبرهنة على صحة عمله. كأنَّ في أولوية الشك ما يجعل الطبيعة وما وراء الطبيعة أمرين تابعين للإنسان وحده. يفضي مفهوم الشك إلى مفهوم الحريّة، وتفضي الحريّة الشكوك إلى بناء الذات الإنسانية. وعلى هذا فإنّ فلسفة ديكارت ليست فلسفة للعقل أو للكينونة، إنما هي فلسفة للذات في الوجود، تثق بالإنسان الخالق في اتجاهات متعدّدة، قبل أن تثق بقدرته على الكشف العلمي. يقول فرديناند ألكييه، وهو دارس ممتاز لديكارت؛ «إذا كان الله قد خلق الحقيقة والطبيعة فالإنسان، بفضل معرفته للحقيقة، هو الذي سيطر في عصر التكنيك على طبيعة محرومة من غاية ومن صورة خاصة. عندئذ تخضع الطبيعة لغايات الإنسان وتتلقّى صورته وتكتسي بملامحه» [١٦]. إذا كان الله قد خلق الإنسان والطبيعة، فإنّ إنسان ديكارت أعاد خلق الطبيعة بعد أن أعاد خلق ذاته. سار الفيلسوف من علم اللاهوت إلى علم الفيزياء، ومن علم الفيزياء إلى علم لاهوت لا ضرورة له، بعد أن استقل الإنسان بالطبيعة وعيّن ذاته وسيطاً بين الطبيعة والله. لا غرابة أن يرى الشاعر بول فاليري في «أنا المتكلّم»، التي كان يتحدّث بها ديكارت «قطيعة قصوى مع المعمار المدرسي في الفكر». [١٧]

أراد ديكارت، أن يبرهن عن وجود الله فبرهن عن وجود الإنسان، وأراد أن يشك في عوامل الحواس فنقل الشك إلى عالم العقل الإنساني. عاش الشك تجربة عقلانية، ووحّد بين تجريب العقل وحريّة التجربة. والواضح، في الحالين، توليد إنسان يحكم عقله ويحكمه عقله، لا يحتاج إلى

سند خارجي، أو توليد «ذات منهجية» مبرّأة في النظر والعمل من الخطأ. وما قواعده الأربع الشهيرة الواردة في «مقال في المنهج» إلاّ التعبير الملموس عن حلم «الإنسان الكامل»، الذي أوكل الله إليه إعادة خلق الطبيعة: تؤكّد القاعدة الأولى الاطمئنان إلى «البداهة»، وعدم التشبّث بـ «الأحكام السابقة». والبداهة المقصودة بداهة عقلانية، ترضى من المعاني ما كان له وضوح المعاني الرياضية. أما «الأحكام السابقة» فتعبير متواضع عن رفض المسلّمات اللاهوتية والتربوية والفلسفية وكل ما لا تقرّره «الذات المفكّرة». تطالب القاعدة الثانية بـ «أن أقسم كل واحدة من المعضلات التي أبحثها إلى عدد من الأجزاء الممكنة واللازمة، لحلّها على أحسن وجه». ترى القاعدة إلى سيرورة لامتناهية من الانقسام، وهو ما ستقول به الفيزياء الحديثة لاحقاً، وترى إلى «كل مسيطر» لا ضرورة، يعطّل البحث عن المعرفة ولا يعترف بالباحث المفرد، الذي لا يريد أن يكرّر ما جاء قبله.

يقرّر ديكارت في قاعدته الثالثة: «أن أرتّب أفكاري فأبدأ بأبسط الأمور وأيسرها معرفة، وأتدرّج في الصعود شيئاً فشيئاً حتّى أصل إلى معرفة أكثر الأمور تركيباً، بل أن أفرض ترتيباً بين الأمور التي لا يسبق بعضها بعضاً بالطبع». البدء من البسيط باتجاه المركب هو البدء من الإنسان باتجاه الله، والتعامل مع البسيط والمركّب إقرار بقدرة الإنسان على معرفة كل شيء، والسير بالمعرفة صعوداً هو استعادة السير من المتناهي إلى اللامتناهي، ومن المعلوم إلى المجهول. ينفي المسار المعرفي الجديد «الأصل المعرفي» القديم، قائلاً بتاريخ ذاتي للمعرفة، يصاغ ويتعدّل ويتطوّر بوسائل معرفية. أمّا وظيفة القاعدة الرابعة فتتمثّل في «الإحاطة بجميع شروط المسألة أو الإحاطة بجميع أجزاء الكل، والتحقق من أنّ العقل لم يغفل منها شيئاً عن سهو ولا عن خطأ»[18]. «تلحّ القاعدة الأخيرة على «الضبط العقلي الذاتي»، إذ لا شيء خارج سيطرة العقل، وإذ لا شيء يستعصي على المفرد العاقل، الذي غدا علاقة رياضية، أو يكاد.

بطولةالإنسان الحديث، إذن، هي بطولة إرادته العاقلة، التي تحتفي بالآلة، الصادرة عن آلة نوعية مغايرة هي: الإنسان المبدع، الذي يضبط فيه العقل الإرادة، ويأخذ عنده العقل الفاعل والإرادة الطليقة مرتبة واحدة. ولعلّ في سيطرة الإنسان على «الكل والجزء» ما يعيّنه كائناً فريداً، يبني ويهدم، ويهدم أولاً ليبني لاحقاً، إعلاناً عن تحقّق إنساني غير مسبوق. وعلى هذا، فإنّ التشبّه بالله هو خلق ما لم يكن وإعادة خلق المخلوق، كما لو كان الإنسان الخالق هو الذي استرجع ذاتاً كانت رهينة لغيره. فما يخسره اللامتناهي، في فلسفة ديكارت، يستعيده المتناهي، وما يتراجع في

مملكة الكامل يتقدّم في ملكوت المنقوص. إنّه الانتقال من زمن اغتراب العقل إلى زمن تحقّقه، ومن زمن الكامل اللاهوتي إلى زمن المنقوص الدنيوي الذي يتكامل. رأى ماركس الإنسان، لاحقاً، في هدم علاقات إنتاج واستبدالها بغيرها، متابعاً ديكارت، الذي استبدل بالعقل الأرسطوي عقلاً حديثاً.

سأل أوغسطين، قبل ديكارت، سؤاله الشهير: «هل أستطيع الذهاب إلى ما وراء عالمي الداخلي؟». طرح سؤاله رانياً إلى شعاع داخلي، يوقظ في القلب صورة الله، ويُعين القلب المؤمن على رؤية الله والتماس الحقيقة. كأنّ الله، الذي استقرت صورته في قلب خالص التقوى، هو بصر الإنسان المؤمن، الذي غمرته النعمة. تدور تجربة المعرفة داخل عالم محدود، وغير محدود إذ تنبثق في القلب وتعود إلى فضاء لا تمكن الإحاطة به. نظر ديكارت إلى الإله واحتفظ به في قلبه، تاركاً الأعلى من أجل الأدنى الأدنى، وتاركاً الكل من أجل الأجزاء الأجزاء، حيث الجسد والمجتمع وظواهر طبيعية تنتظر الدراسة. لا مكان لروح مشغولة بأثير لا يُرى، فالروح هي العقل، ولا موقع لجسد دوره الوحيد احتضان الروح المؤمنة، فهو موضوع مستقل على العلم أن يكشف عن «آلته» وعلى علوم الطب أن تعالج أمراضه. إنّها روح لا تدير ظهرها إلى التجربة، ففي التجربة ما يضيء أبعادها، تتأمّل السماء مستعينة بعلم الفلك، وترى في الأرض شيئاً آخر غير القبور. لا تعارض بين العلم والروح لدى النفوس العاقلة، فالروح الفاضلة مليئة بالفضول، والعلم يفتح الروح على تجارب جديدة. يفصل هذا التصوّر الديكارتي بين العقل والعاطفة، ويخضع العلاقة الثانية إلى إرادة العلاقة الأولى، ذلك أنّ العواطف لا تكون مفيدة إلاّ بخضوعها للعقل، بما يحقّق كرامة الإنسان واحترامه الذاتي. والأمر كلّه، نظراً وسلوكاً، مردّه إلى إرادة تملي على الإنسان ما يؤمّن له سلامة الداخلي، وما يتيح له أن ينجز ما يريد: «هناك راحة الفكر والرضا الداخلي التي يشعر بها هؤلاء الذين يدركون أنّهم يقومون بواجباتهم خير قيام» (١٩). بل إنّ هناك «الأرواح العظيمة»، تلك التي تتمتع بـ «أحكام عقلانية راسخة وطيدة» قادرة على السيطرة على العواطف «العنيفة»، خلافاً لـ «الأرواح الدنيئة المبتذلة» التي «تتقاذفها العواطف». ليست هذه الأحكام إلاّ «أخلاق العقل»، مترجمة بمقولات الحزم والإصرار والمثابرة والكرم والشجاعة وتجاوز الآلام والصعوبات، .... وكل ما يحيل على عواطف روّضها العقل ومنحها أبعاداً جديدة.

يقول ديكارت في رسالة إلى «شانو»: «إنّ مفهوم الفيزياء، كما هو، ساعدني كثيراً على بناء

أسس صائبة للأخلاق» [٢٠] . يحيل التملّك العقلاني للعالم على حياة تتكامل فيها أخلاق العقل وعقلانية الأخلاق. ينتقل الفيلسوف من علم الفيزياء إلى علم الأخلاق، ومن مقال في المنهج إلى مقال في الحياة، متوجّهاً إلى قرّاء علماء وإلى قرّاء عاديين. يكون التشبّه بالله، والحالة هذه، حلم فيلسوف وأفق مجتمع تعامل مع حلمه بجديّة عالية. أملت نظرة المفرد المصمّم على تخليق صورة إنسانية، تشاكل صورة الله، على الفيلسوف أسلوباً يباطنه القارئ المحتاج إلى وضوح. لهذا كتب ديكارت بصيغة «الأنا المتكلّم»، كما لو كان يروي حكاية الانتقال من الضلال إلى الصواب كأن يكتب : «لهذا، سأتعامل مع كل موضوع على حدة، في مقالات قصيرة، وسأقدم المواضيع بطريقة يكون فيها برهان ما يأتي لاحقاً معتمداً فقط على ما سبقه، هكذا يكون كل شيء مترابطاً في بنية واحدة» . [٢١]

ما الذي يجعل فيلسوفاً يشك بالعقل كي يعود ويبرهن عنه؟ ما الذي يقوده إلى افتراض خالق يمكر بمخلوقه ويرجع مؤكّداً النور الإلهي الطبيعي؟ الجواب الأول تعيين الشك تجربة عقلانية مفيدة، والجواب الثاني حريّة العقل التي تفترض موضوعاً وتشتق منه نقيضه. بيد أنّ اشتقاق اليقين من الشك، كما تحويل تجربة اليقين إلى تجربة في الشك، إعلان عن أزمة فكرية صريحة، وإخبار عن منهج جديد في البحث عن الحقيقة : لا يمنُّ الله على الإنسان بنعمة المعرفة، وعلى الإنسان أن ينقّب عنها وحيداً، والحقيقة ليست معطاة وضامن العثور عليها هو البحث عنها، والشك نعمة تعرفها العقول الفاعلة، والتحرّر من اليقين سبيل الانتقال من المجهول إلى العلوم. يأتي العلم من اختبار الوقائع والتعرّف عقلياً على أسبابها، فما وجود العقل إلا وجود السبب الذي يبرهن عنه، بعيداً عن أعراف الأجيال المتواترة. تتحدّد تجربة الشك الديكارتي، بهذا المعنى، مشروعاً فكرياً متكاملاً، يعطي الأزمنة الحديثة بداية جديدة مطلقة.

ينطوي حديث البداية المطلقة لدى ديكارت على بعدين : بعد أول يرى التاريخ تراكماً طويلاً من الأحكام المسبقة، على الفكر الشكوك أن يتحرّر منه، في لحظة موائمة معينة، وأن يستعيض عنه بتاريخ معرفي جديد، يسائل كل ما سبقه. ويقول البعد الثاني : إنّ الشك المطلق، الذي يلغي جملة الأحكام المسبقة المتوارثة، إعلان عن تاريخ جديد، بل إعلان عن بداية التاريخ الإنساني الحقيقي. تسمح هذه البداية، المتميّزة بتصوراتها ووسائلها ونتائجها، بتعيين النهضة الأوروبية مرحلة تاريخية نوعية، أنهت العصور الوسطى، التي كان لها تصوّرات ووسائل ونتائج محدّدة.

فلم تعد دلالة الله في الأزمنة الحديثة على ما كانت عليه، ولم يظل الفضول المعرفي كما كان، فقد أعاد الإنسان تعريف الله والمعرفة، بعد أن أصبح ذاتاً إنسانية.

لم يبدأ ديكارت بسؤال الله ولم ينته إليه، فقوام سؤاله اختبار العقل الإنساني والإمكانيات المحايثة له. قاده سؤاله إلى أولوية العقل على الإيمان، وإلى أولوية الحريّة على العقل، منتهياً إلى وحدة العقل والحرية، التي ينبثق منها إنسان على صورة خالقه. يكون ديكارت، بهذا المعنى، حديثاً مرتين: مرّة أولى وهو يؤسّس لفلسفة تغاير ما سبقها، ومرّة ثانية وهو يعهد إلى العقل الحرّ بتصويب الأزمنة اللاحقة، بعد أن أصبح ضمان الإنسان في عقله، لا في مكان آخر.

٢. سبينوزا أو الخروج من العبودية

واجه ديكارت بالشك المنهجي عادات الفكر المتوارثة، التي تضع الإنسان خارج عقله، وتضع الإنسان وعقله خارج العالم. قدّم باروخ سبينوزا (١٦٣٢ ـ ١٦٧٧)، الذي وضع كتاباً عن فلسفة ديكارت، مفهوماً جديداً للفلسفة، يحرّر الإنسان من الخرافة، ويحرّر المجتمع من العقول المتسلّطة. جاء هذا المفهوم في كتابه «مقال لاهوتي ـ سياسي»، المنشور عام ١٦٧٠، الذي استغرقت كتابته، وبتزامن مع صياغة كتاب «الأخلاق»، سنوات طويلة. قصد الفيلسوف من كتابه، وكما جاء في مراسلاته، الرغبة في التفلسف وتأمّل البنية الإنسانية. والفلسفة، كما يحدّدها سبينوزا، فاعلية إنسانية عليا، تبني حياة قوامها الحريّة والمعرفة، تتطوّر في استقلال ذاتي، وتتكئ على مجتمع يؤمّن لها الحماية.

انطوى عنوان «مقال لاهوتي ـ سياسي» على آخر ثانوي يقول: «كيف يظهر أنّ حريّة التفلسف لا تسيء إلى التقوى، ولا إلى سلام وأمن الدولة، بل إنّها على خلاف ذلك مفيدة لهما»[٢٢]. يسوّغ الكتاب فائدة التفلسف في مواجهة طرفين: رجال اللاهوت أو حماة مملكة التقوى، والقائمين على حماية سلام الدولة وأمنها. يرى الفيلسوف خصومه في متشدّدين يحتكرون الحقيقة، يمزجون الدين بالتعصّب وينتهون إلى حرب أهلية دينية، وفي دولة مستبدة تقمع الحريات العامة، ومنها حرية التعبير. ولكن ما المقصود بحريّة التفلسف؟ يأخذ مفهوم الفلسفة عند سبينوزا دلالتين مختلفتين: فهي الحوار الذي لا ضوابط له على الطريقة اليونانية، وهي، كما يدافع عنها، استعمال العقل، الذي يفيض عن الفلسفة، بالمعنى المتعارف عليه اليوم، ويصل إلى العلوم. ومع أنّه لم يكن عالماً،

حال غاليله وديكارت ولايبنتز، فقد كان مهجوساً، منذ البداية، بأثر الثورة العلمية على الطبيعة، وبدورها في قراءة الطبيعة الإنسانية بشكل جديد. وهذا ما قاده إلى تصوّر «علماني»، أو «ديمقراطي» للمعرفة، متحرّراً من الخرافة والأساطير والبواعث الغامضة. لم يكن ذلك التصوّر إلاّ دعوة إلى إصلاح المعرفة، كي تسهم في «تشكيل طبيعة إنسانية راقية»، تتوزّع على البشر الذين يتوازعون معرفة جديدة كونية. تضمّنت دعوته مجتمعاً يسمح بحرية التفلسف، يأخذ العلماء والفلاسفة فيه بمواقع متناظرة، ويحقّق علاقة صحيحة بين الرغبة والإدراك الإنساني.

يقول سبينوزا: «لا يعرف معنى الجديد إلاّ من أسهم في إنتاجه»، فلاسفةً وعلماء، أو بشراً يقبلون بدراسة الفلسفة. لم يكن في ما يرى بعيداً عمّا رآه ديكارت، إذ في توطيد الجديد ما يقضي بدحض القديم. لا ينفصل الجديد المعرفي عن زمن جديد، هو الحاضر، يقضي بتحرير المعرفة من أزمتها، وبإطلاق الإمكانيات الإنسانية المعوّقة. لا غرابة أن يعلن الفيلسوف أنّ «سلطة أفلاطون وأرسطو لا تعني له شيئاً كثيراً» ذلك أنّها سلطة هؤلاء «الذين آمنوا بالصفات السريّة والأجناس الخفيّة والأشكال الجوهرية، وغيرها من الحماقات»[٢٣]، التي لا تلائم تقدّم العلم والفلسفة. ولعل هذه الفلسفة القديمة، التي على العقل الشجاع أن ينقضها بأخرى، حملته على القول: «أعلم حقيقةً أنّ هذه الأحكام المسبقة تمنع البشر عن التفلسف، وأعتقد، إذن، أنّ من المفيد أن أقوم بفضح هذه الأحكام، وأن أخلّص منها العقول، المفكّرة»[٢٤]. جمع سبينوزا ما لا يقبل بالفلسفة، ولا تقبل الفلسفة به، في مصطلح محدّد هو: الخرافة، تلك الأحكام المسبقة القديمة التي اغتذت بها شعوب قديمة، لا ينقصها الابتذال والعقم العقلي.

أقام الفيلسوف فكرة الخرافة على أطروحتين: يولد البشر جميعاً جاهلين بأسباب الظواهر التي يتعاملون معها، وتحكم البشر جميعاً رغبةٌ في البحث عن المفيد. يخترق الحاجة المفيدة عقلٌ قاصر، يلقي بالإنسان في أوهام متعدّدة، لأنّ البشر ليس بمقدورهم أن يدبّروا أمورهم وِفْق خطّة واعية لأغراضها»[٢٥]. فما وعي الإنسان البدائي، الذي يعثر على الأشياء ولا ينتجها، إلاّ رغباته البيولوجية، التي تعيّن المواضيع التي تحتاجها امتداداً لها. كأنّ الوجود الموضوعي للأشياء يساوي وجود الرغبة الإنسانية التي تتطلّع إليها، يكرّر الأول الثاني، وتسوّغ الرغبة ما خارجها وتلحقه بها، مختصرة الأشياء إلى استعمالها. تشكّل صنمية الاستعمال، بهذا المعنى، جوهر التصوّر الخرافي للعالم، حيث الرغبة مركز الإنسان، والإنسان الراغب مركز العالم. يتكامل الجهل

والعجز وعبودية المنفعة، وتخلّق العلاقات الثلاث ما شاءت من الخرافة، بدءاً من تصنيم الأشجار وصولاً إلى «اختراع الله». ذلك أنّ دور الله، في التصوّر الخرافي، هو تأمين المنفعة، فإنْ زاد الجشع والأنانية، أصبح دوره إعطاء البعض أكثر من البعض الأخر، انتهاءً باحتكار المحبة الإلهية وولادة «شعب الله المختار».

يفسّر الوعي الخرافي الطبيعة برغبات الإنسان، عوضاً عن أن يشرح الأخيرة بشروطها الطبيعية. يصير الإنسان، في هذا الوعي، شخصاً ـ إلهاً، يمركز الوجود في شخصه ويخلق، وَهْماً، ما يريد ويرى الإله، في الوقت ذاته، إنساناً فائق القوّة يمدّ مخلوقه بما تريد. ينطوي الوعي الخرافي، الذي استعارته اليهودية والمسيحية لاحقاً، على تناقض الفعل والجوهر الإلهيّن، حيث الآلهة تحقّق جوهرها بماهو خارجها، أي أن الله لا يستقيم ولا يستوي إلاّ عن طريق الخلق والخليقة، كما لو كان لا يكتمل إلاّ بما خلق. يهدم هذا المعتقد، دون أن يدري، كمال الله: «فالله لا يعمل من أجل غاية خارجه، إلاّ إنْ كان يرغب، لزوماً، بشيء حُرم منه»[٢٦]. تكشف فكرة الغائية عن تهافت الوعي الخرافي، الذي يشتق الطبيعة من الإنسان المتألّه، ومن الأخير إلهاً يشاكله ويفوقه قوة، بما يتعارض مع معنى الطبيعة: «يقلب هذا المعتقد الغائي الطبيعة. فما هو في الواقع سبب يعتبره نتيجة، وبالعكس أيضاً، فما هو بطبيعته سابق يجعله لاحقاً. وما هو، في النهاية، شديد السمو وفائق الكمال يصيّره ناقصاً»[٢٧]. يشرح الفيلسوف الوعي الخرافي بالعجز الصادر عن نمط حياة متخلّف، يعيش على ما يعثر عليه لا على ما ينتجه، ويسند حياته بجملة من الأوهام، كما لو كان تخليق الوهم تعويضاً عن الإنتاج المفقود. كل شيء يحيل على ذات فقيرة، تفسّر بنرجسيتها المتخلّفة هدوء الطبيعة، وتفسّر بها أيضاً كوارثها المختلفة: «أعتقدَ البشر أن سبب هذه الأحداث صادر عن سخط الله على بشر تطاولوا عليه أو على الأخطاء المرتكبة في العبادة». تدور العلاقات جميعاً حول المنفعة: «قدّر البشر أنّ الأساسي في كل شيء هو ما يحمل لهم الفائدة، وثمّنوا عالياً تلك الأشياء التي تأتيهم بالرضا. هكذا شكّلوا تصوّرات يقولون إنّها تشرح طبيعة الأشياء، أي الخير والشر والنظام والفوضى، الساخن والبارد، الجمال والقبح، مثلما جاءت مقولات: الثناء واللوم، والخطأ وحق المكافأة»[٢٨]. تأتي الأخلاق من المصلحة، وتعكس الأخيرة نظرية فقيرة في المعرفة، تساوي الصحيح والخطأ بالمفيد والضار منتهية، لزوماً، إلى مساواة المعرفة بالمنفعة، واعتبار «المعجزة» قواماً للعالم.

إذا كانت الفلسفة، التي تساوق كشوفات بيكون وغاليله، عنوان الأزمنة الحديثة، فإنّ «المعجزة»، التي تفسّر كل شيء بلا شيء، هي عنوان أزمنة الشعوب «العاميّة» القديمة. فلا معنى للمعجزة «إلاّ قياساً على آراء البشر، فهي تدل ببساطة على فعل لا نستطيع تعيين سببه اعتماداً على صورة شيء مألوف»[٢٩]. تأخذ الدهشة، العاجزة عن تفسير ما ترى، شكل الإيمان، الذي «هو ترجمة أخيرة لجهل مستقر. وواقع الأمر أنّ الإنسان «العامي» أو «الجاهل» يرتاح إلى «جهله» بالأسباب الطبيعية للأشياء، ويطرب لسماع ما يجهل به «أكثر من غيره». فهو لا ينتبه إلى الطبيعة إلاّ إذا انهدمت قوانينها المتواترة، فإنْ خرجت من اضطرابها استأنف أحكامه المسبقة، متهماً من يعمل على تفسير الظواهر الطبيعية بالتطاول على الإرادة الإلهية. يُرضي الوعيُ المؤمنُ بالمعجزة جهلَه، حين يفصل بين الطبيعة والله، ويعتبر المعجزة برهاناً على وجود الخالق الأعلى: «يعتقد الجاهل أن خرق نظام الطبيعة هو البرهان الأكثر سطوعاً عن وجود الله»[٣٠]، فخالق الطبيعة يستطيع معاقبتها وتشويهها وإعادة خلقها حين يشاء. تحيل المعجزة، زلزالاً كانت أو رسالة نبي، على الله، الذي يخلق المعجزات ويتعيّن معجزة فريدة. والغائب في هذا كلّه، كما يرى الفيلسوف، هو الطبيعة في وجودها المستقل وتكامل عناصرها المستقلة، التي لا تصبح مفهومة، قبل المعجزة وبعدها، إلاّ بتحريرها من صورة الله. فليس في الطبيعة، وهي ثابتة مستقرة، ما يعوّق قوانينها، ولا وجود لسبب لتضييق حركتها، فقوتها لا متناهية وقوانيها واسعة. بل أنّ في إضافة الله إلى الطبيعة، وهو ما يقوم به الوعي الجاهل، ما يكشف عن وعي مستبد، وما ينسب الاستبداد إلى الذات الإلهية: فإذا كان الله هو مَنْ وضع في الطبيعة نظامها، وهو الذي أوحى للبشر بما ينظّم حياتهم، فكيف يقوم باغتصاب النظام الذي تقوم عليه الطبيعة وحياة البشر؟

يستلزم تفسير المعجزة دراسة الطبيعة وعلاقة الإنسان بها، الأمر الذي يقضي بدراسة أنماط الإنتاج، التي تتضمن سؤالي : التاريخ والسياسة. وبما أنّ الطبيعة فارغة من المعجزات، وهو ما يأخذ به الفيلسوف، فسؤال المعجزة الحقيقي هو سؤال الوعي، الذي يضيف إلى الله عملاً ليس من اختصاصه. والسؤال، بداهة، هو معنى الله في وعي ينكر على الظواهر استقلالها، ولا يحسن التمييز بين الواضح والغائم الذي لا تمكن البرهنة عنه. يقول سبينوزا: «كل ما نعرفه بوضوح وتميّز يجب أن نعرفه إما عن طريق ذاته أو عن طريق شيء آخر معروف بذاته بوضوح وتميّز». والطبيعة هي الوجود الوحيد الذي يمنع عنه وضوحه الاعتراف بالمعجزة على خلاف الوجود الالهي، الذي

إنْ احتجب وضوحه استدعى وجوداً آخر يدل عليه : «لا نستطيع بالمعجزات معرفة جوهر الله، ولا وجوده، ولا التعرّف بالتالي على العناية الالهية، في حين أنه يمكن التعرّف على الالهي وبوضح أكبر عن طريق نظام الطبيعة الثابت المستقر» (٣١) . لا يُعرف الله عن طريق المعجزات الطبيعية التي تصّيره معجزة فريدة، بل عن طريق الطبيعة، في وجودها الواضح المتميّز . لن يكون الله، والحال هذه، إلا الطبيعة، أو الطبيعة ـ الله التي تندرج في ميتافيزيقا عقلانية جديدة، تحيل على الفيزياء الجديدة: «إن قوة الطبيعة هي قوة وفضيلة الله نفسه، وقوة الله متطابقة كلياً مع جوهره». تتحدّد الطبيعة ـ الله كسلسلة من الأشياء لامتناهية، تنتج ذاتها وتعيد إنتاج ذاتها في أنماط لامتناهية، دون أن تضاف لها قوة غامضة، أو تنطوي في ذاتها على غوامض، لا سبيل إلى تفسيرها . يعبّر الله عن نفسه في الطبيعة، وتكون حقوقه وقوته هي حقوق وقوة الطبيعة : «من المحقق أن الطبيعة في شمولها لها حق سيّد على كل ما في حوزتها، يمتد إلى حيث تمتد قوتها، أو أن قوة الطبيعة هي قوة الله ذاته، الذي له حق سيّد على الأشياء جميعها» (٣٢) . تشمل الطبيعة، التي تمتد إلى حيث تمتد قوتها، الإنسان، المحدّد بعلاقاته الانتاجية مع الطبيعة. لا شيء خارج الطبيعة، بدءاً من الخلية الحسية مروراً بالإنسان وصولاً إلى الله، الأمر الذي يتيح للفيلسوف أن يتحدث عن الطبيعة ـ الله، أو الإنسان ـ الطبيعة، أو الله ـ الطبيعة ـ الإنسان. ينقض سبينوزا المعجزة، التي تفسّر الله بالخلق والخلق بالاله ولا تفسّر شيئاً، بالعلم الطبيعي، وهو برهاني يتكئ على معرفة متراكمة.

يتعيّن الله، في التصور السابق، وحدةً بين المتناهي واللامتناهي، يكفّ عن أن يكون قوة لا عقلانية متعسفة، ترمي على الإنسان بأعمال لا يمكن جلاؤُها، ويتحوّل إلى قوة تأتلف مع عمليات الطبيعة وقوانيها . وهذا الاله نتعرّف عليه أفضل «كلما عرفنا بشكل أفضل الأشياء الطبيعية وتبصرّنا بوضوح أكبر، كيف تعمل وفقاً لقوانين الطبيعة الأبدية». هكذا تساوي الطبيعة عملية لامتناهية، يضبطها الإنتاج والمعرفة، حيث المجهول هو غيرا لمعروف بعد، والمعروف بداية لامتلاك معرفة جديدة. يلتغي الفرق بين الله والطبيعة ويفّسر الإنسان، بوضوح، مشتقات إلهية مختلفة، مثل الخلق والوحي والخلاص . . . ليست فكرة الله، التي تلتمس وضوح الطبيعة، إلا إعلاناً عن نهاية المعجزة، أوعن نهاية الغامض المتعالي . لا غرابة أن يرى سبينوزا في صعود العلوم نهاية لعهد النبوات القديم، فقد تكاثر الأنبياء في زمن غياب الفلسفة، وانقطعت فكرة النبوة مع نهوض الفلسفة والعلوم، كما لو كان الفيلسوف «نبي» الأزمنة الحديثة . يحتفظ الفيلسوف بالدنيوي الذي

يبشّر به النبي، مثل العدل والمساواة، ويطرح ما ليس له مكان في الطبيعة.

نهاية المعجزة هي نهاية الوحي والنبوة، ونهاية كل ما يضاف، تعسفياً، إلى الطبيعة والطبيعة الإنسانية. يقضي هذا، لزوماً، بالبحث عن الأسباب المادية التي تنتج بشراً يؤمنون بالأنبياء، المؤمنين بدورهم باتصالهم بالله. يعثر سبينوزا على الجواب في رغبة الإنسان الخائف بالإيمان بقوة عليا أكيدة ترعى شؤونه وتسهر على أسئلته. فإذا كان في الخرافة ما يلبّى، في زمن، رغبة الامتلاك، فإن في النبوة اللاحقة ما يهدئ رعب الإنسان وذعره، ذلك أن النبوة تتضمن إلهاً يتكلم ويبصر ويسمع ويختار من ينوب عنه، أو أنها «معرفة أكيدة تتقدم للبشر كوحي إلهي، يؤّوله النبي ويبلّغه إلى بشر يشبهونه، عاجزين لوحدهم عن التماس القول الإلهي بطريقة أكيدة، وعليهم أن يقبلوا به عن طريق الإيمان». النبوة، إذن، استئناف للخرافة، وما يميّزها عنصر الذعر المستطير، الذي لا تلبيه البراهين الأرضية، «الضوء الطبيعي»، وعليه أن يلوذ بإله له قول وصوت وأشارات، وله رسول ينوب عنه على الأرض.

النبي أولاً وقبل كل شيء إنسانُ قولٍ، يتكلّم باسم الله ويؤّول كلامه، ويعرّف ذاته عن طريق القول والتأويل. وعلى هذا فإن الله هو الذي يخاطب البشر بالبشر، أو أنه الإله ـ القول، الذي يعطي المؤمنين به هوية جديدة، بعد أن اطمأنوا إلى وجود من يرعى شؤونهم، وأطمأنوا أكثر إلى من يدعوهم ويخاطبهم ويبعث لهم برسالة بواسطة النبي. والمفارقة، كما يرى سبينوزا، أن الله ـ الكلام لا وجود له إلا في الكلام الإنساني وفي مؤولي الكلام، الذين يعتقدون أنهم جماعة خاصة، اختارها الله لشرح قوله ونقله. تستلزم النبوة ـ الوحي، بداهة، عناصر ثلاثة: المتكلم، النبي الذي عليه أن يسمع قبل أن يسأل، ثم الكلام. والعنصر الأخير كلام مضاعف، فهو مادة لغوية للتبليغ، ومادة تحتاج إلى التأويل قبل أن تبلّغ. يستدعي تبليغ الكلام الإلهي، منذ البداية، بنية خاصة به، لأنه ينتظم حول جهاز مادي تراتبي، ينتهي إلى سلطة رمزية قابلة للاحتكار. يأتي الكلام من الله ويصل إلى النبي، ويذهب الكلام من الأخير إلى المقرّبين منه، منتجاً، في النهاية، نخبة مختصة بالكلام الالهي تفصلها عن البشر العاديين مسافة لا تقبل التجسير. تؤسس المسافة، التي لا تنتهي، العبودية، وتعين كلام الله مسوّغاً للأسياد والعبيد. تعارض النبوة، بهذا المعنى، الفلسفة، التي هي شكل متمدّن لسلطة ثقافية دنيوية، تتمحور حول كلام واضح متميّز، يحيل على فرق مؤقت بين الذين يعرفون معنى الكلام وهؤلاء الذين لا يعرفونه. تقوم الفلسفة على مبدأ

المساواة وتنشر كلاماً من أجل تحقيقها، على خلاف النبوة، التي تقول بالمساواة وتؤسس بنية ثابتة لا تقبل بالمساواة. تكون السلطة الرمزية، بهذا المعنى، سلطة سياسية، تتضمن علاقة قوة بين الأنبياء وأتباعهم، وبين الاتباع ومن يتلوهم (٣٣).

ينقل النبي إرادة الله إلى غيره، حال رجل السلطة السياسية، الذي يملي قانونه على الرعية: «النبي، أو ترجمان الله، نعني بهذا الاسم كل شخص يؤوّل مشيئة الله، لأنه تلقّى الوحي دون غيره. وعلى هذا الغير، الذي أخطأه الوحي، أن يقبل بكلام النبي، بسبب ما يتمتع به من الامتياز أولاً، وتلك الثقة التي وضعها الغير فيه. فلو كان الاستماع إلى الأنبياء يكفي لأن يصبح الإنسان نبياً، مثل الإنسان الذي يكفيه الإصغاء إلى الفلاسفة ليصير فيلسوفاً، لما صار النبي مترجماً للمشيئة الإلهية لأنَّ الذين يستمعون إليه لا يرتكنون إلى شهادته أو امتيازه، بل إلى الوحي، أو إلى الشهادة الداخلية التي تؤمّن مقامه. وبنفس الطريقة تماماً، فإنّ السلطان هو مترجم قوانين دولته، فهذه القوانين، التي هي من وضعه، لا ضمان لها إلاّ هيبة السلطان وشهادته» (٣٤). تتكشّف النبوة مضاعفة أيديولوجية-رمزية للنظام السياسي، كاشفةً عن البعد المتسلّط للقوة الرمزية، التي احتكرت شؤونها نخبة، تتوهّم أنّها مختصة بكلام الله، ومختصة أكثر بإعطائه المعنى الذي تريد.

من أين يجيء الأنبياء بالكلام الذي على الغير أن يستمع إليه ويتخذه حقيقة مقدّسة؟

يأتي من متخيّل الأنبياء، من هؤلاء الذين يتمتّعون بخيال قصّر عنه غيرهم. بيد أن سبينوزا، الذي يرى في الدين السماوي استمراراً للخرافة، يرى إلى صدق الأنبياء قبل غيره، لأنّ في المتخيّل النبوي مقاصد نبيلة، مثل العدالة والتقوى والزهد، لا يعارضها الفيلسوف، مثلما أنّ فيه رداً على الرغبات الإنسانية مثل الخوف والبحث عن الأمل. إنّ الخوف الذي ينتظر الطمأنينة هو الذي يصيّر الخرافة الطبيعية ديناً سماوياً. يأخذ الفيلسوف بإيجاب النبي الدنيوي ويترك له متخيّله، الذي هو معرفة قاصرة، ترضي بشراً عاجزين، متخيّلاً وإرادة وإدراكاً. ولعلّ علاقة الإشارة الإلهية بالعجز الإنساني هي التي تجعل الجواب، في الخطاب النبوي، يسبق السؤال. يردّ النبي، على تساؤلات تابعيه، بمعرفة تستجوب الغامض، وتردّ عليه بغموض أكثر ضمانه العناية الإلهية. يطرح هذا السؤال التالي: كيف يتحقق التواصل بين الله والنبي، وما هو شكل العلاقة بين المرئي واللامرئي؟

إذا كان التواصل يتم، لزوماً، بين طرفين يتبادلان السمع والكلام، فهذا يقضي بأنْ يكون الله جسداً، وبأنّ «الجسد» يوحّد بين الله والنبي، وبأنّ النبي إله آخر، وهي محاكمة لا تقوى على

الوقوف. وقد يقال إنّ الله، وهو يتبادل الحديث مع النبي، خلق صوتاً ينوب عنه، يبلّغ النبي الكلام الإلهي. والحجّةليست مقنعة بدورها، لأنَّ الصوت المخلوق لن يختلف في مواصفاته عن غيره من مخلوقات الله ولن يكون، بالتالي، صوتاً إلهياً. أكثر من ذلك، أنّ صوتاً مخلوقاً، أنابه الله عنه، لا يستطيع أن يقول «أنا»، أو أن يتسع لـ«الأنا الإلهية» المندرجة في الحديث بين المبلِّغ والمبلَّغ. والأكثر صعوبة أن» يتقوّل الله ذاته» أي أن يكون كلاماً ويحيل على ذاته عن طريق الكلام، وذلك لسببين: فالحديث عن الله خالقاً له اسم وسمع وكلام يحوّله، عن طريق التناظر، إلى إنسان متعالٍ مقلوب، بقدر ما يحوّل الإنسان إلى إله دنيوي، ومن ناحية أخرى فإن إلهاً يبدأ بالكلام وينتهي به إله غير قابل للتعيين. وما القول برؤية الله، أو الاستماع إليه، إلاّ تخيّل، أو «تخيّل لله في ما وراء الصور»، حيث الإنسان يتماهى بالله ويبتعد عنه في آن. تطرح الوحدة البنيوية بين الفكر الإنساني والروح الإلهية السؤال التالي: ما هو هذا الإله الذي هو إنسان ويختلف عن الإنسان ويتصرّف كذات لها مقاصد وغايات؟ ينقض سبينوزا، اتكاء على مبدأ المتناظر بين الله والإنسان، الوحي الإلهي، الذي يدّعيه الأنبياء، ناقلاً« الوحي من حيّز الإيمان إلى حيّز الشك والمساءلة». فالقول بأنّ النبي مليء بالروح الإلهية لا يعني أكثر من قدرته على تخيّل أشياء كثيرة، يستطيع غيره أن يقوم بها دون أن يأخذ، بالضرورة، صفة النبي. بل أن التخيّل المفترض يكون، أحياناً، فقيراً وبالغ الفقر.

سواء أنكر سبينوزا الوحي أو قبل به، وهو يعالج موضوعه بتوسطات قد ترضي العقلاء من المتدينين، فجوهر تأويله تحليل آليات التجربة الإنسانية الطبيعية، التي دفعت بشراً إلى تخيّل الكلام مع الله، ودفعت بآخرين إلى تصديقه. ينطلق التأويل من نظام حياة وفكر لا يدرك الإنسان فيه الظواهر بل يتوهّمها، كاشفاً عن جهل بالطبيعة، وبأسباب المعرفة النبوية، التي قبل بها البشر في فترة متخلّفة ماضية، ولا يزالون يقبلون بها، بسبب استمرار القديم في الجديد. إنّها قوّة اللغة النبوية التي تفضي إلى ما يُفكّر به، وإلى ما لا يفكّر به ناسبة إلى الله صفات إنسانية مثل الروح والأنفاس والصوت: «ولهذا تعوّدت هذه الجموع في مقابل ذلك أن تُردّ المعرفة النبوية، حال أيّة ظاهرة عجيبة، إلى الله، وأن ترى فيها معرفة إلهية». يسعى الفلاسفة، في مواجهة ذلك، إلى تفسير: «القوانين الطبيعية التي أدّت إلى إنتاج الوحي»، وإلى تبيان أسباب ظهورها وانتشارها: «يستطيع الإنسان، انطلاقاً من الكلام والصور المتخيّلة، أن يجيء بأفكار تزيد كثيراً عن تلك الصادرة عن المبادئ والمقولات وحدها، التي تنهض عليها كل معرفتنا الطبيعية»[٣٥]. إنّه الفرق بين وحدة الحقيقة

وتعدّدية الخطأ، أو أنّه الفرق بين وضوح الحقيقي وغموض البلاغة.

يعتقد النبي أن يقين القول الإلهي راجع إلى قدرته على تأويل الواقع الطبيعي. تتداخل الهلوسة، أو التخيّل، والتأويل بالمعنى الدقيق للكلمة، حيث كل واقعة تحمل إشارة إلهية، كما لو كان الوجود فضاء إشارياً، يأتي من الله ويعود إليه. بيد أنّ ركون القول النبوي إلى الإشارة، كما يرى سبينوزا، دليل على اضطراب قول يجمع بين التخيّل والمحاكمة العقلية، كما لو كان الأنبياء يجمعون بين واقع مادي وآخر إشاري، لا وجود له. تكشف هذه الإشارات، عن غياب الوضوح والتميّز في المعرفة النبوية، وتعلن عن تفوّق الفيلسوف على النبي، لأنّ «المعرفة الطبيعية لا تحتاج إلى أيّة إشارة، وصحتها قائمـــة في طبيعتها»[٣٦]. أكثر من ذلك، أنّ الإشارات النبوية، الموزعة على أكثر من نبي، لا ينقصها التناقض، فما يأتي به نبي يأتي آخر بغيره. بل إنّ موسى نفسه يقول: «يأتي الله بالإشارات والمعجزات كي يستهوي البشر». تتحوّل الإشارات، التي تتوسّل استهواء البشر، إلى موقع للغموض، تتنازعه قوى دينية متعدّدة سعياً وراء: سلطة رمزية، أو إلى حيازة: الشرعية الرمزية. ذلك هو سبب التنافس بين الأنبياء، وبينهم وبين المراجع الدينية الرَسْمية وبين جمهرة محترفي الوعظ وتوزيع الثواب والعقاب. والواضح في هذا أنّ كلام الله ليس «واحداً»، فمعناه معنى التنافس التأويلي الذي يدور حوله، مثلما أنّ اليقين النبوي «معنوي»، بعيد البعد كله عن وضوح الفيزياء والرياضيات. لا يتبقّى من القول النبوي، والحال هذه، إلاّ بعده الأخلاقي: «تميل قلوب الأنبياء جميعاً إلى العادل والحسن» وهو أمر يقرّه الجميع، فلاسفة كانوا أو غير فلاسفة.

الإشارات النبوية ملحق بلاغي غايته الإقناع، تختلف باختلاف سياقات النبوة وتباين «آراء وملكات الأنبياء» وتغاير طبائعهم وأخيلتهم ومواقعهم الاجتماعية والسياسية: «لا تجعل النبوّة الأنبياء أبداً أكثر معرفة، بل إنّها تدعم آراءهم السابقة، وليس علينا أن نؤمن بهم في ما يتعلّق بالأشيـــاء التأمّليـة البحتة»[٣٧]. يستدعي الأمر في النهاية، خيال الأنبياء، الذي يقصّر عن معرفة الفلاسفة: «هؤلاء الذين يتميّزون بخيالهم غير مؤهلين كثيراً لمعرفة الأشياء بالإدراك الخالص، على خلاف ذلك، فإنّ المتفوّقين بإدراكهم، والذين يولون تثقيفه عناية خاصة، لهم قدرة على التخيّل أكثر اعتدالاً وأكثر إحكاماً، وبالتالي أكثر توازناً، بما يجعله بمنأى عن الاضطراب»[٣٨]. كأنّ في خطاب سبينوزا ما يقول: تصدر المعرفة النبوية عن متخيّل واسع ضيّق المعقولية.

ميّز سبينوزا بين النبي والفيلسوف، وبين المعرفة الطبيعية والمعرفة النبوية، وبين إشارات الوحي

في تناقضاتها المختلفة. قاده هذا إلى قراءة متعدّدة المستويات للنصوص النبوية: يحيل المستوى الأول على «طبيعة الله، والطريقة التي يرى بها كل شيء ويتدبّر أمره». تقصد القراءة المعنى النصي، لا الحقيقة المفترضة القائمة، كما لو كان المقروء كتاباً محايداً، تخفّف من قداسته. تقارن القراءة بين ما جاء في النص، وما تقول به الوقائع الطبيعية، كأن تتوقّف أمام ما قاله موسى، في التوراة، عن الله، من حيث أنّه نار وأنّه «لا يشبه الأشياء المرئية في شيء». تتناقض هاتان المقدّمتان، فالله فيهما مرئي وغير مرئي معاً، ولا تقويان، إضافة إلى تناقضهما، على الوقوف. فالقول بـ«أنّ الله نار» واضح في معناه الحرفي أو المجازي، غامض في مستواه المنطقي والأنطولوجي. تكون المقدّمتان، في الحالين، عصيّتين على الانسجام، مدلّلتين أن «الكتابة المقدّسة» تعارض العقل، وليس لديها ما تقوله عن طبيعة الله. يضع المستوى الثاني التعاليم التأمليّة جانباً، ويلتفت إلى التعاليم العملية، المرتبطة بالأعمال والقيم. وقد يبدو ظاهرياً أنّ «الكتابة» مبرأة من التناقض فهي، كمعتقد كوني، تدعو إلى حياة قوامها العدالة والإحسان. لكن تطبيق هذا المنظور على العهدين القديم والجديد، يفضي إلى شيء مختلف، ذلك أنّ موسى، في العهد القديم، يطالب بـ« كره عدو الأمّة»، بينما يطالب يسوع، في العهد الجديد، بالتسامح والمحبّة والغفران: «من ضربك على خدّك الأيسر أدرْ له خدّك الأيمن». ينطوي قول موسى على قيم «قوميّة»، وعلى تعاليم تفرضها وحدة الأمّة وقوّتها، كما لو كان الخطاب الديني خطاباً سلطوياً أو سياسياً، بينما يحتضن قول المسيح أخلاقاً إنسانية، تضع الأمّة والسياسة خارجاً. (٣٩)

إذا كان دين موسى، كما دين عيسى، إلهياً، فكيف جاء في كتاب الأول ما ينقض ما جاء في كتاب الثاني؟ يقول سبينوزا: «إذا كان في التناقضات ما يفصح عنها، فمن اللازم رؤية السياق، وتأمّل الظرف، ولمن كُتبت هذه النصوص». تستدعي التناقضات خصوصية الظروف، وتشير إلى «الزمان» و«المكان»، الأمر الذي ينقل المقدّس إلى فضاء المعرفة التاريخية، محوّلاً «الكتاب» إلى وثيقة قديمة بين وثائق أخرى. وواقع الأمر أنّ في «العهد القديم» ما يعيّن موسى «مشرّعاً مشغولاً بـ«بناء مجتمع سياسي سليم»، يطرد القيم المجرّدة وينادي: «العين بالعين»، محوّلاً الإلهي إلى سياسي والسياسي إلى إلهي. ومع أنّ في تسامح يسوع ما يبدو نقيضاً لتعاليم موسى، فإنّ في قراءة الزمن الذي ظهر فيه ما يربط، من جديد، بين القول النبوي والسياق التاريخي. فقد جاء عيسى في زمن كانت الدولة فيه فاسدة وشديدة الفساد، تحرم المواطن من وطنه وتجعله غريباً مغترباً ولا ملاذ

له . وهذا ما فرض عليه أن يتوجّه إلى الفرد في ذاته ، أو أن يخاطب جوهر الإنسان لا غير ، بعد أن تبدّد معنى الدولة والوطن والمواطنة . يبدو النص الديني ، في الحالين ، تابعاً لسياق لا يفهم بمعزل عنه ، ولا يمكن أن يلبّي سياقاً آخر ، كما لو كانت حقيقة النص هي حقيقة سياقه ، حقيقة نسبية ، تعدّل دلالتها الأزمنة اللاحقة ، وينقدها الفيلسوف الذي يعيش في سياق آخر .[٤٠]

افترض سبينوزا ، لأسباب تكتيكية ، أنّ الخرافة تفسد الدين ، لأنّ الدين ليس خرافة ، قابلاً من «الدين الحقيقي» القيم الدنيوية الصرفة . لكنّه رغم افتراضه ، الذي لا يستعيده إلاّ بحساب ، أرجع الدين ـ الخرافة إلى الجهل بقوانين الطبيعة ، وإلى أغراض سياسية ، إذ كل خطاب ديني ، في التحديد الأخير ، خطاب سياسي ، غايته الطاعة والخضوع . يتأسّس الدين ، إذن ، على الجهل والعبودية ، وينطوي ، في حالات كثيرة ، على العسف والإرهاب ، بسبب احتكار الحقيقة ، التي يتنازعها المؤّولون ويعمموّن النزاع إلى حرب أهلية ضاربة . تمنع ثنائية الجهل والإرهاب الفيلسوف عن التفلسف ، وتقمع معه كل العقول الحرّة التي تتطلع إلى التفلسف . ولهذا يمثّل الدفاع عن الفلسفة دفاعاً عن حريّة التعبير ، تطلّعاً إلى دولة تنقض الخرافة بالفلسفة ، والوعظ اللاهوتي بتسامح المعرفة الطبيعية . ينتهي سبينوزا إلى أمرين : ضرورة تحرير الطبيعة من الحضور الإلهي ، وضرورة تحرير الدولة من السلطة الدينية ، كما لو كانت الدولة طبيعة أخرى . ترى فلسفته أنّ الثورة الأنطولوجية في علاقة الإنسان بالطبيعة ثورة عملية وسياسية في آن ، تنظّم علاقة البشر ببعضهم وعلاقتهم بالسلطة التي ينتجونها . يحرّر العلم الطبيعة من الإشارات الإلهية ، ويربط التاريخ بطبيعة دنيوية ، تتيح له أن يكون علماً دنيوياً . تندرج الطبيعة والتاريخ في فضاء علم جديد ، يربط بين السياسة والفيزياء ، وهو يربط بين علوم الطبيعة وعلوم الإنسان .

تأمّل الفيلسوف العلاقة بين «الآلهة المستبدة» ، التي تغتصب قوانين الطبيعة باسم المعجزة ، والحاكم المستبد ، الذي يخلق رعية تأتلف مع الإذعان والخضوع . لا غرابة ، والحال هذه ، أن تعتاش أنظمة الاستبداد على الخرافة ، أن تنتجها وأن تعيد إنتاجها ، مدركة أنّ الجهل بقوانين الطبيعة يساوي بين «الحاكم المستبد» والمعجزات الأخرى . ولا غرابة أيضاً أن تقول أنظمة الاستبداد بضمان إلهي ، يوسّع لها المكان ويلقّنها ما تقول . يستوي الأمر إن جاءت «العطارة الدينية» من سلطة دينية ، تعتاش على تسويغ السلطة الدينية ، أو من حاكم يجمع في ذاته السلطتين معاً مبرهناً ، أولاً ، أن هاجس التقوى لا يصمد كثيراً أمام منافع التسلّط . سعى سبينوزا ، وهو يواجه الخرافة المستبدة بالعلم

الديمقراطي، إلى الانتقال من «حالة الطبيعة» إلى» حالة مدنية»، أو من حالة «غير سياسية» إلى «حالة سياسية» . تلازم الخرافة، التي هي وجه آخر للاستبداد، مجتمعات ضعيفة في مجتمعيّتها، فقيرة الإنتاج، بائسة المعرفة جاهلة بمبادئ السياسة. ينزع هذا الانتقال، الذي يوعز به العقل ويتطلّع إلى دولة عقلانية، إلى مجتمع سياسي، يؤمّن حقوق الفرد الطبيعية، ويتيح له المشاركة في كل ما هو نافع للمجموع.

تتعيّن «الحالة الطبيعية»، في فكر سبينوزا، حالةً اجتماعيةً غير سياسية، قوامها الرغبة والأنانية، وضعف العلاقات المجتمعية. فمجتمع الطبيعة، أي مجتمع الخرافة، يوهم كل فرد بأنّه سيد نفسه، عليه أن يلتفت إلى مصالحه ويعرض عن مصالح الآخرين، بينما هو، في الواقع، عبد، يشارك نظراءه قيود العبودية. تهدف السياسة، التي هي الوجه الآخر للفلسفة، إلى تخليق علاقات مجتمعية، تحرر الفرد المنعزل من أوهامه، وتعلّمه أن مصلحته في تحقّق مصالح الآخرين. تقود المجتمعية السياسية، بهذا المعنى، إلى سيرورة تحرّرية مآلها دولة عقلانية ديمقراطية، أو تحفّز على دولة ديمقراطية عقلانية، تأخذ بسيرورة التحرّر إلى منتهاها الأخير. يشرح الفيلسوف الحالة الطبيعية ويرى، لاحقاً، إلى وجود جوهري، وجود أخلاقي بلغة سبينوزا، يشتق الكرامة من إرادة جماعية، تجسّد أفراداً متساوين في جميع الحقوق. يقول الفيلسوف الهولندي اليهودي: «لا خوف من اللامعقول في الدولة الديمقراطية، لأنّه مستحيل تقريباً أن تتفق غالبية البشر، الموحدة في كلّ، على اللامعقول»[٤١] . ويقول أيضاً: «ينتج عن أسس الدولة، كما شرحناها، أنّ غايتها الأخيرة، التي لا خفاء فيها، ليست السيطرة، ولا التحكّم بالإنسان عن طريق ترويعه. . . . ، بل هي على خلاف ذلك تحرير الفرد من الخوف حتّى يعيش ما استطاع في أمان، أي أنّ يحتفظ للآخرين قدر ما يستطيع بحقهم الطبيعي في الوجود والفعل، . . . . . ، إنّ غاية الدولة في الواقع هي الحريّة» [٤٢].

حارب سبينوزا في الخرافة الخوف الذي تشيعه، وحارب في «الخوف الخرافي». «العبودية التي تنتج عنه، وحارب الخوف والعبودية لأنهما يسلبان الإنسان «الوجود الجوهري» الذي يليق به . وإذا كان ديكارت قد اصطدم بالقيود اللاهوتية مدافعاً عن حق الفكر الإنساني في التفكير، فإن سبينوزا واجه مؤسسات العبودية منادياً بمجتمع إنساني حر. لذا قال بـ «إله حقيقي»، يأتلف مع المعرفة والتسامح ولا يروّع أحداً، وأقام الفرق بين «الدين الحقيقي» والخرافة، فما يصيّر الدين

خرافة هو الوعي الخرافي والشروط المتخلّفة التي تسمح به . قال أيضاً بتقصير المسافة بين الفيلسوف و«المتدين العاقل» عن طريق دين صاغه الفيلسوف، أو بواسطة دين خرافي أنجز نقده الذاتي، أي أصبح «ديناً» يأخذ بمبادئ الأخلاق، ويرى في الله مرجعاً للفضيلة والإحسان. توازع الفيلسوفان فكرة الإنسان، كما يجب أن يعيش، فقال أحدهما : أنا أفكر إذن فأنا موجود، وقال ثانيهما : أنا أعبّر عن نفسي بحرية إذن فأنا موجود، وقال الأثنان : إن ديناً ينهي عن الفكر ويسوّغ العبودية لا علاقة له بالله، ولا ضرورة له.

٣. ملاحظة أخيرة:

يقول سبينوزا: «أصرُّ على التذكير مرة أخيرة، بأنني لا أهوّن أبداً من شأن الوحي والكتابة المقدسة، ولا من دوريهما الضروريين . وفي الواقع، فإننا لا نستطيع أن نرى أن في الضوء الطبيعي وحده طريقاً للخلاص في حين أن في الوحي ما يخبر بأن الله، بفضل قدرة يقصّر عنها الفهم العقلاني، ينقذ المؤمنين الطائعين وأنَّ في الكتابة المقدسة ما يمنح البشر عزاء كبيراً» [٤٣]. يعالج سبينوزا الدين بمنظور من خارجه، فالدين لا يفسّر ديناً مثلما لا تشرح الأخلاق بالأخلاق، وهو ما وضعه على طريق «علم الدين»، حيث للدين علماء، من خارجه، لا يختلفون عن علماء المواضيع الإنسانية الأخرى . لا يسعى العلم الديني المقصود إلى تقويض الدين، من حيث هو، فيما يعمل على تقويضه هو الدين الذي يقوّض الإنسان باسم المقدسات. حرّر ديكارت الطبيعة من الرعاية الإلهية كي تصبح حيّزاً من اختصاص الإنسان، وطرد سبينوزا اللامتناهي، واستبقى المتناهي، الذي يستطيع الإنسان السيطرة عليه. عمل الإثنان على تخليق الذات الإنسانية وهما يعملان على تحرير الحاضر من ماضيه، وعلى اشتقاق المستقبل من حاضر استقل بذاته. والواضح، لدى الطرفين، علاقة العلم بالفلسفة، لا كحقلين متوازيين، حال المصالحة التلفيقية بين «الحداثة والتراث» عند العرب، بل كحقلين متداخلين يفعل أحدهما في الآخر. بل أن في العلاقة بين العلمي والتقني ما يضع في الفلسفي دينامية مفتوحة، تنقله من موضوع إلى آخر. ليست فكرة التقدم، في هذه الحدود، إلا فكرة التجدّد المفتوح، أو الانزياح من إجابة غير مكتملة إلى إجابة أخرى غير مكتملة بدورها، مرجعها «التقلّبات اللامتناهية» و«التحولات المستمرة» . فلا موقع لـ «الكامل» الذي يظل على حاله، ولا وجود لـ «المثال»، الذي أعطي مرة واحدة وإلى الأبد. كل شيء نسبي

وعرضة للمساءلة، ولا شيء يذهب إلى غاية أخيرة، والعالم لا مركز له، لأنه جملة من الظواهر المتنوعة القابلة للبحث والقياس. تترك هذه الأسباب جميعاً «الكامل»، أي الله في مكانه، لأنه من العبث إشراك الله في محاكمات إنسانية ليست من اختصاصه. وعلى هذا، فإن الحداثة التي جاء بها ديكارت وسبينوزا لا تنفي الله، إنما تتحرر من أسئلة غيبية، إذ أفنى الإنسان إرادته فيها نفي ذاته عن العالم الدنيوي، الذي يعيش فيه. كتب داريدش شايفان في كتابه: «ما الثورة الدينية»: «وقد رفض ديكارت، من جهته، كل العلل الغائية في تفسير الطبيعة، واعتبر أن الرغبة في معرفة المقاصد الإلهية الخفية تعدّ تهوراً. أما سبينوزا، فانه يهاجمم صراحة كل ما في الغائية من «نزعة تشبيهية بشرية»، ويرى من العبث الحديث عن الغايات والمقاصد في مجال يصدر فيه كل شيء، وفقاً لضرورة أزلية، عن الله كما تصدر النتيجة عن علّتها»[٤٤].

مراجع الدراسة

١- H. Blumenberg : la légitimité des temps modernes. gallimard، ١٩٩٩، p. ٢٠٥.

٢. آلان تورين: نقد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٧٣.

٣- Tom Sorell : Descartes. oxford university press، oxford، ١٩٨٧، p: ٨.

٤- Rene Descartes: descours on method and the miditations، Penguin classical، London، ١٩٦٨، P: ٨.

٥- J.Y. Goffi : la philosphie de la techmique، p.u.f، Paris، ١٩٨٨، P: ٤٤-٤٥.

٦- Blumenberg، P: ٤٢٩.

٧ـ ديكارت: تأملات في الفلسفة الأولى، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٩، ص: ٧١.

٨- C. Krdjtman: Pour Descartes، Albin michel، Paris، ١٩٨٢، P: ٢٥.

٩ـ تأملات، مرجع سابق، ص: ٨٩-٩٠.

١٠- Pour Discartes، P: ٢٦.

١١ـ آلان تورين، مرجع سبق، ص ٧٣.

١٢ـ داريوش شايفان: ما الثورة الدينية، المؤسسة العربية للتحديث الفكري ـ دار الساقية، بيروت، ١٩٥٣، ص: ٧٤.

١٣ـ ديكارت: مقالة الطريقة لحسن قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم، «مقال في المنهج» المطبعة الكاثوليكية بيروت، ١٩٥٣، ص: ٧٤.

١٤ـ المصدر السابق، ص: ٧٢.

١٥ـ ديكارت: مبادئ الفلسفة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥، ص: ٥٦.

١٦- F. Alquié : la decouverte métaphysique de l homme chez Descartes، p.u.f، Paris ص، ١٩٥٠، P: ١٩٨.

١٧ـ تورين، مرجع سابق، ص: ٧٤.

١٨ـ ديكارت «مقالة الطريقة»، مرجع سابق، ص: ٧٤ـ٧٥.

١٩- C. Taylor: Les Sources du moi، Seuil، Paris، ١٩٩٨، P: ٢٠٤.

٢٠ـ المرجع السابق، ص: ٢٤٠.

۲۱- T. Sorell، P : ۸۹.

۲۲- P.f. Moreau : Spinoza et le Spinozism، p.u.f، Paris، ۲۰۰۳، P : ٥٨.

۲۳- Spinoza : Oeuvers، editions Garmier flammarion، Paris، ۱۹٦٦. tome Iv، P : ٤.

۲٤- المرجع السابق، المجلد الرابع، ص : ٤٤.

۲٥- Spinoza: Ethique، Garnier، Paris، ۱۹٥۳، P: ۲٦۱.

۲٦- Spinoza: Ethique P : ۱۰٥.

۲۷- Spinoza، Ethique، t ۱ : ۱۰۳.

۲۸- Ethique، t ۱. P : ۹۹.

۲۹- ibid، t ۱، ۱ : ۱۸۳.

۳۰- André Tosel: Spinoza، Paris، Aubier، ۱۹۸٤، P : ۲۱٤.

۳۱- ibid، P : ۲۷٥.

۳۲- ibid، P : ۲۷٥.

۳۳- leo Strauss: le testament de Spinoza. cerf، Paris، ۱۹۹۱، P: ۱۲۳.

۳٤- A. tosel، P : ۱۳۳.

۳٥- A. tosel، P : ۱۳٦.

۳٦- A. Matheron: philosophie et religion، Paris، E. Sociales، ۱۹۷٤، P: ۹۱.

۳۷- Tosel، P : ۱۳۹.

۳۸- Tosel، P : ۱۳۹.

۳۹- L. Strauss، P : ۱۱۳.

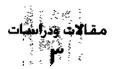
٤۰- Tosel، P : ۱۱۲.

٤۱- Andre Scala : Spinoza، les belles lettres، Paris، ۲۰۰٤، P : ۷٤.

٤۲- Tosel، P : ۲۸۸.

٤۳- Tosel، P : ۱۱۱.

٤٤- مرجع سابق، ص : ۱۰۳.



ديالكتيك الخوف

فرانكو موريتي

١- نحو سوسيولوجيا للمسْخ الحديث

يتلخّص خوف الحضارة البرجوازية الحديثة في اسمين اثنين: فرنكنشتين ودراكولا. وكان المسخُ ومصّاص الدماء قد وُلِدا معاً، ذات ليلة من ليالي العام ١٨١٦، في غرفة الجلوس من فيلا شابوي قرب جنيف، من لعبةٍ جماعيةٍ لعبها لفيفٌ من الأصدقاء تزجيةً للوقت في صيف ماطر -. غير أنَّ هذين الكائنين اللذين وُلِدا في عزّ الثورة الصناعية، سيعاودان الظهور معاً في تلك السنوات الحرجة أواخر القرن التاسع عشر، باسمين جديدين هما هايد ودراكولا[1]، وسيغزوان السينما في القرن العشرين: مع التعبيرية الألمانية، بعد الحرب العالمية الأولى؛ ومع الإنتاجات الضخمة لشركة RKO في أميركا، بعد أزمة العام ١٩٢٩؛ ثمَّ في العامين ١٩٥٦ و١٩٥٧، حين جسّد بيتر كوشنغ وكريستوفر لي، بإخراجٍ من تيرنس فيشر، هذا الكابوس ذا الوجهين ذلك التجسيد

-- - تألّف هذا اللفيف من الشاعر اللورد بايرون والشاعر بيرسي بيش شيللي وماري ولستونكرافت شيللي(زوجة شيللي المقبلة) وكلير كليرمون وجون بوليدوري، طبيب بايرون، حيث اقترح اللورد بايرون أن يكتب كل منهم قصة أشباح، على سبيل التحدي، بعد أن قرأوا إحدى الترجمات الفرنسية لقصص أشباح ألمانية. ويبدو أنَّ هذه اللعبة هي التي ألهمت ماري شيللي كتابة فرنكنشتين وجون بوليدوري كتابة مصّاص الدماء. (المترجم)

١ - ماري ولستونكرافت شيللي، فرنكنشتين (١٨١٧)، لندن ١٩٧٧؛ جون بوليدوري، مصّاص الدماء (١٨١٩) في حكايات رعب قوطية، بالتيمور ١٩٧٣؛ روبرت لويس ستفنسن، حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة (١٨٨٥)، لندن ١٩٢٤؛ برام ستوكر، دراكولا (١٨٩٧)، لندن ١٩٧٤.

المفعم بحسّ الظّفر والانتصار.

لقد عاش فرنكنشتين ودراكولا حياتين متوازيتين. وهما شخصيتان لا تنفصلان، لأنهما متتامتان؛ الوجهان المرعبان لمجتمع واحد، طرفاه الأقصيان: البائس المشوّه والمالك الذي لا يعرف الرحمة، العامل ورأس المال: «لا بدّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين اثنتين من أصحاب الملكية والعمال الذين لا يملكون شيئاً[٢]». وتلك ال «لا بدّ»، التي هي بالنسبة لماركس ضَرْبٌ من التنبؤ العلمي بالمستقبل (والضامن لإعادة تنظيم المجتمع المقبلة) هي إنذارٌ بنهايةِ ثقافة القرن التاسع عشر البرجوازية. فلم تكن ولادة أدب الرعب إلاّ من رعب مجتمع منقسم، ومن الرغبة في مداواته على وجه التحديد. وهذا هو السبب في أنَّ دراكولا وفرنكنشتين لا يظهران معاً، إلا في حالاتٍ استثنائيةٍ نادرة. وإلاّ لَبَلَغَ الخطر والتهديد حدّاً رهيباً: فهذا الأدب، وقد أحدث الرعب، لا بدّ أن يبدّده أيضاً ويستعيد السلام. لا بدّ أن يستعيد التوازن الذي تحطّم، ويزيّن الوهم بأنّه قادرٌ على أن يوقف التاريخ: ذلك أنَّ المسخ الوحشي يعبّر عن القلق من أن يكون المستقبل ممسوخاً وحشياً. أمّا خصمه -عدّو المسخ- فيكون على الدوام، وبعكس ذلك، تمثيلاً للحاضر، وخلاصةً لوسطية القرن التاسع عشر المُعْجَبَةِ بذاتها: تلك الوسطية القوموية، الغبية، الخرافية، الكارهة للثقافة، العقيمة، الراضية عن ذاتها. لكن الأمر لا يتوقّف عند هذا الحدّ. فالجمهور، وقد دوّخه الاهتمام الشديد برعب المسخ، يتقبّل رذائل من يدمّره دون تذمّر[٣]، تماماً كما يتقبّل تصويره الأدبيّ، ذلك التنميط المُضْنى والمكرور الذي يستعيد قوته وعذريته ما إنْ يحتكّ مع الغريب. هكذا، يفيد المسخ في إزاحة صنوف العداء والرعب الظاهرة للعيان داخل المجتمع إلى خارجه. ففي فرنكنشتين يُوضَع الصراع على أنّه بين «عِرْقٍ من الشياطين» و«النوع البشري». وكلُّ من يجرؤ على مقارعة المسخ يغدو بصورةٍ آليةٍ ممثّل هذا النوع، ممثّل المجتمع بأكمله. وبذلك، يفيد المسخ، الغريب تماماً، في إعادةِ بناءٍ كليّةٍ، أو لحمةٍ اجتماعيةٍ، ما كانت -بحدّ ذاتها- لتبدو مُقْنِعَةً.

٢ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية» (١٨٤٤)، في الكتابات الأولى، هارموندزورث ١٩٧٥، ص ٣٢٢.

٣ - تؤدّي الرواية البوليسية «الكلاسيكية» وظيفة مشابهة. فالجريمة تضع الشخصيات جميعاً تحت طائلة الشكّ: فتغدو أفعال هذه الشخصيات ملتبسةً مريبة، وتغدو مُثُلها محلّ سؤال، وأهدافها غامضة. غير أنّه ما إنْ يُكْتَشف الجاني، حتى يتبخّر الشك في الحال وتُعاد الأهلية إلى الجميع. «ينبغي مقاضاة المجرم على جريمته لأنَّ هذا هو السبيل الوحيد الذي يؤمن لبقية الفريق حكماً بالبراءة مرضياً تماماً. وغرض القصة البوليسية النفسي يكمن في هذه البراءة. فهذه القصة لا توجد لكي تثير التهمة أو تصادق عليها بل لكي تبددها، حيث يعلن حلّ العقدة عن البراءة العامة». بريجيد بروفي، «القص البوليسي: أسطورة حديثة»، Hudson Review ١٩٦٥، العدد ١، ص ٢١. والبراءة العامة ليست سوى موافقة غريزية على قوانين المجتمع العامة التي تعلن عن خيرها وعدلها إزاء الانتهاك الفردي، أو «الحالة» الإجرامية الاستثنائية.

ومسخ فرنكنشتين ودراكولا مصّاص وهما ديناميان وكليّان، بخلاف المسوخ السابقة. وهذا ما يجعلهما مرعبين. أمّا قبلهما، فكانت الأمور مختلفة، حيث يكتفي أشرار الماركيز دي ساد بهوامش المجتمع مسرحاً لأعمالهم، فيختفون بعيداً في أبراجهم. وتقع جوستين ضحية لهم لأنها ترفض العالم الحديث، عالم المدينة، والتبادل، عالم اختزالها إلى مجرّد سلعة. وبذلك، تُسْلِمُ نفسها إلى الرعب القديم، رعب العالم الإقطاعي، ومشيئة السيد الفرد. وعلاوةً على هذا، فإنّ للشرّ لدى الماركيز دي ساد حدّه «الطبيعي» الذي لا يمكن تخطّيه: ألا وهو إرضاء رغبة السيد. فما إن يرتوي هذا الأخير حتى يتوقّف التعذيب. أمّا دراكولا، بالمقابل، فهو ناسك الرعبّ المتعبّد في محرابه: يجسّد انتصار «الرغبة في التملّك على الرغبة في الاستمتاع[4]»؛ ومثل هذا التملّك، الذي لا يكترث بالاستهلاك، هو تملُّك لا يعرف ارتواءً ولا حدوداً بطبيعته. فمصّاص الدماء لدى بوليدوري يظلّ ذلك السيد الإقطاعي قليل الشأن الذي يضطر لأن يطوف أوروبا ويخنق فتياتها بقصد البقاء البائس. فالزمن ضدّه، ضدّ رغباته المحافظة. أمّا دراكولا ستوكر فهو، بالعكس، ذلك المقاول العقلاني الذي يوظّف ذهبه في توسيع سلطانه: في فتح مدينة لندن. ويبذر مسخ فرنكنشتين الهلاك في الدنيا بأسرها، من الألب إلى اسكتلندا، ومن أوروبا الشرقية إلى القطب. وبالمقارنة معهما، فإنّ شبح قلعة أوترانتو- العملاق يبدو أشبه بالقزم. فهو مقتصر على مكانٍ واحد؛ ولا يستطيع أن يظهر سوى مرة واحدة وحسب؛ مجرّد أثر من الماضي، ما إن تتم استعادة النظام حتى يصمت إلى الأبد. أمّا المسوخ الحديثة فتهدّد بأن تعيش إلى مالا نهاية، وبأن تفتح العالم. وهذا هو السبب في أنّها يجب أن تُقْتَل[5].

فرنكنشتين

المسخ، مثل البروليتاريا، محرومٌ من الاسم والكيان المستقل. فهو مسخ فرنكنشتين؛ ينتمي إلى خالقه ويُنْسَب إليه كليّاً (مثلما يمكن للمرء أن يتكلّم على «عمال فورد»). وهو، مثل البروليتاريا، مخلوق جمعيّ وصنعيّ. لا يوجد في الطبيعة، بل يُبْنَى بناءً. وفرنكنشتين عالمُ-

٤ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية».

- - عمل هوراس والبول (١٧١٧ - ١٧٩٧)، وهو من الأمثلة البارزة على الرواية الغوطية. (المترجم)

٥ - في أفلام فيشر، تكون حيوية المسخ ومصّاص الدماء مفقودة تماماً. وهذه الأفلام لا تبدأ قط باعتداء يرتكبه المسخ (الذي يسعده المكوث في البيت أشدّ السعادة)، بل تبدأ بخطأ أو فعل غبي يرتكبه «إنسان». وما تدعو إليه بشكل واضح هو أن يحجم المرء عن أن يهيم على وجهه، وأن يترك الأمور على حالها. وبذلك لا يعود المسخ مرعباً بذاته بل بانتهاك منطقة نفوذه، وبعدم تمسّك البشر بما يعقدونه من اتفاق. وهذا ضربٌ من رعب [illegible] يناسب لحقبة التعايش السلمي.

مخترعٌ منتجٌ، في صراعٍ مفتوح مع والتن، العالِم-المكتشِف المتأمّل (وهذا النموذج سوف يتكرّر مع جيكل ولانيون). والأطراف التي يُعَاد جمعها في المسخ وتُبْعَث فيها الحياة من جديد هي أطراف أولئك -«الفقراء»- الذين دفعهم تفسّخ العلاقات الإقطاعية إلى قطع الطرق، والبؤس، والموت[6]. وحده العلم الحديث- هذه الاستعارة لـ«الطواحين الشيطانية المعتمة»- من يمكنه أن يوفّر لهم مستقبلاً. فهو يخيطهم معاً من جديد، ويصوغهم حسب مشيئته، ليهبهم حياةً في النهاية. غير أنّه في اللحظة التي يفتح فيها المسخ عينيه، يرتدّ خالقه إلى الخلف مجفلاً ومرعوباً: «على وميض الضوء الباهت، رأيت عين هذا المخلوق الصفراء الكامدة تفتح... كيف لي أن أصف مشاعري إزاء هذه الكارثة...؟» فبين فرنكنشتين والمسخ ثمّة علاقة متجاذبة وديالكتيكية، شأن تلك العلاقة التي تربط، بحسب ماركس، بين رأس المال والعمل المأجور[7]. فمن جهة أولى، لا يمكن للعالِم إلا أن يخلق المسخ: «كثيراً ما عافت طبيعتي الإنسانية مهنتي، غير أنَّ توقاً ملحاً متعاظماً جعلني أبلغ بعملي ما يقارب النهاية». أمّا من جهةٍ أخرى، فإنه سرعان ما يخافه ويودّ أن يقتله، إذْ يدرك أنّه وهب حياةً لمخلوقٍ يفوقه قوةً ولا يسعه أن يتحرّر منه بعد الآن. وهذه هي اللعنة ذاتها التي حلّت بجيكل: «لكي أريح قلبك الطيب، سوف أُخبرك بشيء: يمكنني أن أتخلّص من السيد هايد لحظة أريد». لكن هايد هو الذي سيغدو سيداً على حياة سيّده. وبعبارة أخرى، فإنّ الخوف الذي يثيره المسخ هو خوف مَنْ يخشى مِنْ أنّه قد «أوجد حفّار قبره».

غير أنَّ ما يثير الخوف ليس مطالب المسخ «الصريحة». فهذه الأخيرة ليست إيماءة تحدٍّ، بل مطالب «إصلاحية»/ «دستورية». فالمسخ لا يرغب سوى في أن تكون لديه حقوق المواطنة بين البشر: «ليس يغريني أن أقف في معارضتك. إنني مخلوقك، وسوف أظلُّ طائعاً وخاضعاً لسيدي ومليكي الطبيعي، ... إنني خيّر وطيّب؛ وما جعلني شيطاناً هو البؤس. امنحني السعادة، وسوف أعود فاضلاً من جديد». وحتى حين تُخفق جميع علاقات الودّ مع البشر، نجد المسخ يعترف بهامشيته وضِعته، راجياً فقط أن يكون بقربه مخلوق آخر «مشوّه ومرعب مثلي». إلا أنّه يُحْرَم حتى من هذا. فمجرد وجود هذا المسخ مرعبٌ لفرنكنشتين بما فيه الكفاية، فما بالك

---

٦ - مسخ ماري شيللي هو جمعٌ من جثث مختلفة. وحين تقدّمه السينما باعتباره جثّة واحدة أُعيدت إليها الحياة (حتى ولو كانت هذه الجثة عملاقة وغير عادية)، فإنها تتفّه معناه الاجتماعي إلى حدٍّ بعيد.

٧ - «هكذا يفترضُ رأسُ المالِ العملَ المأجور مسبقاً؛ ويفترضُ العملُ المأجورُ رأسَ المال مسبقاً وهما يشترطان وجود واحدهما الآخر على نحو متبادل... رأسَ المال والعمل المأجور وجهان للعلاقة الواحدة ذاتها». ماركس، «العمل المأجور ورأس المال» (١٨٤٩) في الأعمّال المختارة في مجلد واحد، لندن ١٩٧٠، ص ٨٣-٨٢.

بأن يتكاثر وتكون له ذريّته. وفرنكنشتين -الذي لا يستطيع أن يتمّ أمر زواجه- هو ضحية تلك العنّة ذاتها التي وصفها بنيامين: «الأسباب الاجتماعية للعنّة: كفُّ خيال الطبقة البرجوازية عن الاهتمام بمستقبل قوى الإنتاج التي سبق لها أن أطلقتها . . . . عنّة الذَّكر -صورة أساسية للعزلة، يتمّ فيها اعتقال قوى الإنتاج»[٨]. هكذا تَظْهَرُ للعالِم إمكانيةُ أن تكون للمسخ ذرّية على أنها كابوس حقيقي: «سوف يتوالد على الأرض عِرْقٌ من الشياطين ويجعل وجود النوع البشري ذاته أمراً محفوفاً بالمخاطر ومُثْقَلاً بالرعب».

«عِرْقٌ من الشياطين»: تكثّف صورة البروليتاريا هذه واحداً من أشدّ العناصر رجعية في إيديولوجيا ماري شيللي. فالمسخ نتاج تاريخي، كائن صنعيّ: لكنه ما إنْ يُجْعَلُ «عِرْقاً» حتى يعاود الدخول إلى ميدان الطبيعة الثابت الذي لا يتبدّل. ويمكنه أن يغدو موضوع كراهيةٍ غريزيةٍ أوليّة؛ حيث يحتاج «البشر» هذه الكراهية كيما توازن القوة التي أطلقها المسخ. وبذلك لا يكون التمييز العرقي مفروضاً على تطور السرد فرضاً، بل ينبع منه مباشرةً: فليست ماري شيللي وحدها من تريد أن تجعل المسخ مخلوقاً من جنسٍ آخر، بل فرنكنشتين أيضاً. فهذا الأخير لا يريد في الحقيقة أن يخلق إنساناً (كما يزعم) بل مسخاً، عرقاً آخر. وهو يسهب في سرد ما قاساه من «آلام لا نهاية لها» وما بذله من «عنايةٍ» في تشكيل مخلوقه؛ ويخبرنا أنَّ «أطرافه كانت متناسبة» وأنَّه قد «اختار له ملامح جميلة». غير أنَّ ذلك كلّه ليس سوى أكاذيب: حيث نجد في المقطع ذاته، بعد ثلاث كلمات وحسب، أنَّ «جلده الأصفر لا يكاد يخفي عمل عضلاته وشرايينه الواقعة تحته؛ وشعره أسود لامع مسترسل؛ وأسنانه بيضاء كاللؤلؤ؛ لكن هذه الكماليات لم تفعل سوى أنْ شكّلت تعارضاً رهيباً مع عينيه الدامعتين، . . . وقوامه المنكمش، وشفتيه السوادوين البارزتين». بل إنَّ هذا الكائن الجديد هو مسخ أصلاً، وعرق مستقلّ أصلاً، حتى قبل أن يبدأ الحياة. إذ ينبغي أن يكون كذلك، بل صُنِعَ ليكون كذلك: لقد خُلِقَ بالفعل، إنّما بهذه الشروط وعلى هذه الأسس. وثمّة هنا مرثية واضحة لتلك القوانين الإقطاعية الرائعة التي كانت تفرض على كلّ مرتبةٍ اجتماعية نمطاً خاصاً من اللباس، فتمكّن بذلك من تمييزها عن بعد ومن تثبيتها مادياً إلى دورها الاجتماعي. لكن مثل هذا الأمر لم يعد ممكناً، بعد أن غدت الملابس سلعاً يمكن لأيٍّ كان أن يشتريها. وبات من الضروري أن يُنْقَش اختلاف المرتبة أعمق بكثير: في جلد المرء، وعينيه، وقوامه. وما يجعلنا

---

٨ - فالتر بنيامين، «Zentralpark».

المسخُ ندركه هو كم كان من الصعب على الطبقات المسيطرة أن ترضخ للفكرة التي مفادها أنَّ جميع البشر متساوون، أو ينبغي أن يكونوا متساوين.

بيد أنَّ المسخ يجعلنا ندرك أيضاً أنَّ البشر في مجتمع غير متساوٍ ليسوا متساوين. لا لأنهم ينتمون إلى «أعراق» مختلفة بل لأنَّ عدم المساواة يُنْقَشُ بالفعل على جلد المرء، وفي عينيه، وجسده. الأمر الذي يتجلّى خاصةً لدى العمال الصناعيين الأوائل: فالمسخ ليس مشوهاً لأنَّ فرنكنشتين يريده أن يكون كذلك وحسب، بل أيضاً لأنَّ ذلك ما كان عليه الحال حقّاً في العقود الأولى من الثورة الصناعية. ففي هذا المسخ، تغدو استعارات نقّاد المجتمع المدني واقعيةً: فهو تجسيد لديالكتيك العمل المغترب الذي وصفه ماركس الشاب: «كلما كان لمنتوجه شكل، كان العامل فاقداً للشكل؛ كلما كان موضوعه متحضّراً، كان العامل بربرياً؛ كلما كان العمل قادراً، كان العامل عاجزاً؛ كلما كان العمل ذكياً، كان العامل غبياً وبات عبداً للطبيعة... صحيحٌ أنَّ العمل يُنتج روائع للأثرياء، لكنه ينتج العري للعامل. صحيحٌ أنّه ينتج قصوراً، لكنه ينتج أوكاراً للعامل. صحيحٌ أنه ينتج الجمال، لكنه ينتج الذبول للعامل... ينتج الذكاء، لكنه ينتج البله والعته للعامل[٩]». هكذا يكون اختراع فرنكنشتين استعارة مفعمة بالمغزى لسيرورة الإنتاج الرأسمالي، التي تسبغ شكلاً عبر نزع الشكل، وتنتج تحضّراً من خلال الدَّفع صوب البربرية، وتُحْدِثُ غنىً عن طريق الإفقار، فهي سيرورة ذات وجهين يستلزم فيها الإثباتُ النفيَ ويقتضيه. والحال، أنَّ المسخ -تلك القاعدة التي يقيم عليها فرنكنشتين عظمته المكروبة- لا يني يوصف من خلال النفي: فالإنسان حسن التناسب، أما المسخ فلا؛ والإنسان جميل، أمّا المسخ فبشع؛ والإنسان طيّب، أمّا المسخ فشرير. وبذلك يكون المسخ إنساناً مقلوباً رأساً على عقب، أو نفياً للإنسان. فهو بلا وجود مستقل؛ ولا يمكن قطّ أن يكون حرّاً أو أن يكون له مستقبل بالمعنى الحقيقي. وهو لا يعيش إلا بوصفه الوجه الآخر لتلك العملة التي يمثّل فرنكنشتين وجهها الأول. وحين يموت العالِم، لا يعلم المسخ ما الذي يفعله بنفسه، فينتحر.

العالِم والمسخ هما طرفا رواية فرنكنشتين. والأدقّ القول إنهما يغدوان هذين الطرفين في سياق السرد. فرواية ماري شيللي تقوم في الحقيقة على تخطيط أوليّ، مبسّط وانقساميّ («لا بدَّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين...»). وهذه سيرورة لا بدّ أن يكون لها ضحاياها:

٩ - ماركس، «المخطوطات الاقتصادية الفلسفية»، ص ٣٢٦-٣٢٥.

-- الإشارة هنا إلى عمل غوته، فاوست. (المترجم)

حيث تهلك، بالفعل، جميع الشخصيات «الوسيطة» واحدة إثر أخرى على يد المسخ: وليم شقيق فرنكنشتين، وجوستين خادمته، وكليرفال صديقه، وإليزابيث زوجته فضلاً عن والده. وهي النتيجة ذاتها التي تتكرّر أصداؤها في التضحية بفيلمون وباوسيس، حين يملي حلم المقاول لدى فاوست تدمير وحدة العائلة والملكية الخاصة الصغيرة، في هيئتيّ هذين الزوجين العجوزين-. وهذا ما نجده في فرنكنشتين أيضاً، حيث ضحايا المسخ (أو الأحرى ضحايا الصراع بين المسخ والعالِم، ذلك الصراع الذي يشير إلى العلاقات الاجتماعية المستقبلية) هم أولئك الذين لا يزالون يجسّدون مثال العائلة الأخلاقي والاقتصادي بوصفها وحدة «ممتدّة»: فلا يقتصر هؤلاء الضحايا على الأقرباء وحدهم، بل يتعدّون ذلك إلى الخادمة والصديق الودود أيضاً. وما نلاحظه هو أنَّ هذا الصديق كليرفال لا يزال تقليدياً وادعاً: فقد اختار، بخلاف فرنكنشتين، أن يبقى في بلدة أبويه، في بيت أسرته، وأن يحافظ على قيم هذه الأخيرة، تلك القيم الاندماجية، المحلية، الثابتة: أي على أخلاقية «السبيل المعتاد» التي امتدحها والد روبنسون كروزو[10]. بل إنَّ فرنكنشتين نفسه ينتهي بالتحوّل إلى هذه القيم، لكن الوقت يكون قد تأخّر كثيراً: «يا لسعادة ذلك الإنسان الذي يعدّ موطنه العالم كلّه، إذا ما قورن بالذي يطمح لأن يغدو أعظم مما تتيح له الطبيعة. . . وداعاً، يا والتن! اسْعَ وراء السعادة في التوازن وتجنّب الطموح، ولو كان مقتصراً على ذلك الطموح البريء في الظاهر والمتمثّل في تميّزك في ميدان العلم والاكتشاف».

تعيد كلمات فرنكنشتين الأخيرة عقد الصلة مع المقدمة التي تضعها ماري شيللي للرواية، والتي تعرض لهدف العمل على أنّه «الكشف عن ذلك الأنس الذي تتسم به العاطفة الأسرية». فليس مصادفةً أنَّ كلمات فرنكنشتين الأخيرة تُقال لوالتن، لأنّ هذا الأخير أساسيّ لإيصال رسالة العمل. فهو، مثل فرنكنشتين، يبدأ كشخصية رئيسة أو كبطل لديه مسعاه اليائس، تحفزه قُدُماً فكرةٌ عن التقدّم العلمي متسلّطة وجائرة وغير إنسانية: «ليس لحياة إنسان أو موته أن يكونا سوى ذلك الثمن الزهيد الذي يتوجّب دفعه لقاء ما أسعى وراءه من معرفة». غير أنَّ قصّة فرنكنشتين

[10] - تمكن قراءة فرنكنشتين على أنها مقلوب روبنسون كروزو. ففي القرن الثامن عشر، كان الخروج عن طوع الأب يُكَافَأ ويُثاب؛ أمّا بعد قرن على ذلك فكان يُعاقب عليه بالموت. وهذا الاختلاف في النهايتين يتوقّف تماماً على العلاقات التي تقوم بين الابن وقوة العمل. ففي روبنسون كروزو، نجد أن فرايدي زنجيّ («عرق من الشياطين»)، لكن كروزو يحضره، ويجبره على أن يغدو «إنساناً»، يتكلم الإنجليزية، ويؤمن بالله، ويرتدي الثياب، ويقوم على خدمة سيده. أمّا المسخ، بالمقابل، فهو الإنسان الذي يغدو غير إنسانيّ، إذ يجحد الإله، ويغدر بسيده، ويهجر الحضارة، ويهدّد بإقامة عرق جديد. كما ينعكس هذا الاختلاف في التقنيات السردية المختلفة: فكروزو يسيطر على الوضع، وهذا ما يمكّنه من أن يكون أناً ساردةً كونية؛ أما فرنكنشتين، الذي يفقد السيطرة على الوضع، فلا يتمكّن من أن يتحكم حتى بعمارة الرواية.

تدفع والتن إلى التخلّي عن هذا الأمر، فيستجيب، في النهاية، لشكاوى البحّارة الذين يخشون على حياتهم، ويوافق على أن يعود «جاهلاً وخائباً» إلى وطنه وعائلته. ولأن والتن ينجو، بفضل تحوله، فإنَّ ذلك يخلع عليه وظيفةً مسيطرة في بنية السرد، أو في نظام «مُرْسِلي» الرسائل الذي ينطوي عليه العمل. فوالتن هو الذي يبدأ القصة وينهيها على حدٍّ سواء. وسرده «يحتوي»، ويُخْضِع إذاً، سرد فرنكنشتين (الذي «يحتوي» بدوره سرد المسخ). وبذلك يُحْتَفَظ لوالتن بوجهة النظر السردية الأوسع، والأشمل، والأشدّ كلّية، ويعمل نظام السرد على قَلْب معنى فرنكنشتين كما وصفناه، طارداً ما فيه من رعب، بالانتهاء إلى أنَّ العنصر الواقعي المسيطر ليس انقسام المجتمع إلى قطبين متعاكسين، بل إعادة توحيده الرمزية المتمثّلة في التئام شمل عائلة والتن.[11]

وتلك الكلّية التي ينسبها لوالتن نظامُ المُرْسِلين السرديين لا تنطبق على القصة التي بين أيدينا وحسب بل تتعدّاها إلى كامل مجرى التاريخ: فعبر والتن، لا يعود فرنكنشتين والمسخ أكثر من «حدثين» تاريخيين عابرين؛ فهما مجرّد حادث عرضي، أو «حالة» (كما سيشير العنوان الذي سيضعه ستيفنسن لروايته حالة الدكتور جيكل والسيد هايد الغريبة). وبهذه الوسيلة تريد ماري شيللي أن تقنعنا بأن الرأسمالية لا مستقبل لها: لعلّها دامت بضع سنوات، لكنها انتهت الآن. فمن الواضح أنَّ فرنكنشتين والمسخ يموتان دون ورثة، في حين ينجو روبرت والتن. وهذه مفارقة زمنية صارخة، لكنها مفارقة كانت ماري شيللي قد هيّئتنا لها. ذلك أنَّ نقطة ارتكاز فرنكنشتين السوسيولوجية -خلق البروليتاريا- ليست استجابة للمصالح الاقتصادية أو الحاجات الموضوعية بل نتاج عمل معزول، وذاتي، وغير مبالٍ: إذْ لا يتوقّع فرنكنشتين أن يعود عليه خلق المسخ بأي نفع شخصي. والأحرى، أنه لا يسعه أن يتوقّع ذلك، لأنَّ عالم الرواية لا يتيح أيّ سبيل للانتفاع بالمسخ[12]. وهو لا يتيح أي سبيل للانتفاع به لأنّه ليس ثمّة مصانع. وليس ثمّة مصانع لسببين وجيهين: أولهما، أنَّ متطلبات الإنتاج ليس لها قيمة بذاتها بالنسبة لماري شيللي، بل ينبغي أن

---

١١ - ينبغي أن نلاحظ أيضاً أنَّ ماري شيللي تعجز عن بناء صورة للعائلة ناجحة تماماً. فعائلة والتن، على سبيل المثال، لا تتعدّى أختاً واحدةً متزوجة، هي المرسَل إليه الذي تستهدفه رسائل والتن جميعاً. ويبدو الأمر كما لو أنَّ غشيان المحارم راح يلقي بظلّه على «العاطفة الأسرية» التي تحتفي بها الكاتبة.

١٢ - يوضح هذا الأمر وجهاً آخر من أوجه الخوف الذي يثيره المسخ. فقد سبق لكانط أن كتب في تحليل الجليل أنَّ «الشيء يكون ممسوخاً حين يحبط بحجمه الغاية التي تشكّل مفهومه» (نقد ملكة الحكم، أكسفورد ١٩٥٢، ص١٠٠). وحجم المسخ لا يجعله يتلاءم مع المواقع المحدّدة والمحدودة التي يتّسم بها تقسيم العمل السابق على الرأسمالية. وحقيقة أنّه «يحبط مفهومه»، أي «إنسانيته» بتعبير آخر، هي تحديداً ما يجعل منه مسخاً. فهو لا يستطيع أن يستخدم قدرته الإنتاجية الهائلة إلا في الليل، في الخفاء، لمجرد البقاء. ولعلّه كان بمقدوره أن يكون مصدراً لسعادة رأسمالي ما: لكن الرواية ليس فيها أيّ رأسمالي.

تكون خاضعة لمبدأ الحفاظ على صلابة العائلة الأخلاقية والمادية؛ وثانيهما، أنَّ المصانع، كما أدركت ماري شيللي، سوف *تضاعف من غير شكّ «عِرْق الشياطين» المخيف إلى ما لا نهاية*.

ولأنَّ ماري شيللي ترغب في طرد البروليتاريا، فإنها تزيل من اللوحة رأس المال أيضاً، مُبْدية بذلك ضرباً من الانسجام المنطقي الأكيد. وبعبارة أخرى، فإنها تزيل التاريخ.

والحال، أنَّ النتيجة النهائية التي تُسْفِر عنها البنية السردية المُسْتَخْدَمَة تتمثّل في جعل قصة فرنكنشتين والمسخ أشبه ب حكاية خرافية. فقصتهما تتقدّم وتتواصل في شكل شفاهي، كما هو الحال في الحكاية الخرافية: حيث يحكي فرنكنشتين لوالتن، والمسخ يحكي لفرنكنشتين، الذي يحكي لوالتن من جديد (أمّا والتن، الذي يجسّد التاريخ والمستقبل، فيكتب). وكما هو الحال في الحكاية الخرافية، نجد أنَّ ثمّة محاولة لِخَلق وضع أُسَريٍّ دافئ وموثوق: حتى إنَّ المسخ نفسه يقترح، في بداية سرده، أن يجد هو وفرنكنشتين ملجأً في كوخ جبلي طلباً لمزيد من الراحة. ومثل الحكاية الخرافية أيضاً، وبقانونٍ صارم، لا بدّ من اعتبار ما حدث أمراً خيالياً. الرأسمالية حلم، حلم سيء، لكنه حلم وحسب.

دراكولا

ليس الكونت دراكولا أرستقراطياً إلاّ في الطريقة التي يتكلّم بها. وما يُدهِش جوناثان هيركر -سمسار العقارات اللندني الذي يمكث في قصره، والذي تفتتح يومياته رواية رام ستوكر- أنَّ دراكولا يفتقر تماماً إلى ما يجعل المرء «نبيلاً»: ألا وهو الخدم. ولا يترفّع دراكولا عن قيادة العربة، أو الطهي، أو ترتيب الأسرّة، أو تنظيف القصر. ثمَّ إنَّ الكونت سبق له أن قرأ آدم سميث: ويعلم أنَّ الخدم هم أولئك العمال غير المنتجين الذين يُنْقِصون دَخْلَ من يقتنيهم. ويفتقر دراكولا أيضاً إلى ذلك الاستهلاك اللافت لدى الأرستقراطي: فهو لا يأكل، ولا يشرب، ولا يمارس الحبّ، ولا تروق له الملابس المبهرجة، ولا يذهب إلى المسرح، ولا يخرج للصيد، ولا يقيم حفلات الاستقبال، ولا يبني منازل في الضِّياع. وليست اللذّة هي الغاية حتى في ذلك العنف الذي يمارسه. وهو (بخلاف فلاد المُخَوْزِق، ودراكولا التاريخي، وجميع مصّاصي الدماء الذين سبقوه) لا يحبّ سفك الدماء: بل يحتاجها، فلا يمتصُّ منها إلا ما هو ضروري دون أن يهدر أيّ قطرة. فهدفه النهائي ليس تدمير حياة الآخرين بنزوةٍ

عابرة، أو تبديدها، بل استخدامها[١٣]. وبعبارة أخرى، فإنَّ دراكولا مقتّر، متقشّف، نصيرٌ للأخلاق البروتستانتية. وهو في الحقيقة بلا جسد، أو الأحرى بلا ظلّ. فجسده موجود والحقُّ يُقَال، غير أنّه «معنويّ» -«عصيّ على الإحساس من الناحية الحسّية»، كما يقول ماركس عن السلعة، و«مستحيل كواقعة مادية»، كما تعرّف ماري شيللي المسخ في الأسطر الأولى من تقديمها رواية فرنكنشتين- والواقع أنّه من المستحيل، «مادياً»، أن نغرّب إنساناً عن ذاته، أو أن ننزع إنسانيته. غير أنَّ العمل المغترب، بوصفه علاقة اجتماعية، يجعل ذلك ممكناً. بل إنَّ هنالك بالفعل نتاج اجتماعي بلا جسد، وله قيمة تبادلية دون أن تكون له قيمة استعمالية. وهذا النتاج، كما نعلم، هو النقود[١٤]. وحين يستكشف هيركل القصر، لا يجد سوى شيء واحد: «كومة كبيرة من الذهب... ذهب من كلّ نوع، نقود رومانية وبريطانية ونمساوية وهنغارية ويونانية وتركية، تكسوها طبقة رقيقة من الغبار، كما لو أنّها قد طُمِرَت طويلاً في الأرض». والمال الذي كان قد طُمر في الأرض يعود إلى الحياة ثانيةً، ويغدو رأسمالاً ويشرع في غزو العالم: هذه هي حكاية دراكولا مصّاص الدماء وليس أي شيء آخر.

«رأس المال عملٌ ميّت لا يحيا إلا بمصّه دماء العمل الحيّ، مثل مصّاص الدماء، لا يحيا إلا بمصّه دماء المزيد المزيد من العمل الحيّ[١٥]». يحلّ هذا التشبيه الذي يستخدمه ماركس عقدة استعارة مصّاص الدماء. فهذا الأخير، كما نعلم جميعاً، ميت وليس بميّت: فهو لا-ميّت، شخصٌ «ميّت» لكنه يتدبّر الحياة بفضل تلك الدماء التي يمتصّها من الأحياء، فتغدو قوتهم

---

١٣ - يضطر هيركر نفسه لأن يتبيّن هذه العقلانية البرجوازية المتزنة لدى دراكولا، بعد أن أنقذه هذا الأخير من رغبات عشيقاته المدّمرة: «إنه لما يدفع إلى الجنون الأكيد أن تفكّر بأنَّ الكونت هو الأقلّ شناعة بالنسبة لي من بين جميع الأشياء الغبية التي تلوح في هذا المكان الكريه: فهو وحده من يمكن أن أنشد لديه الأمان، مع أنَّ ذلك لا يمكن أن يتمّ إلا حين يمكنني أن أخدم أغراضه». (التشديد لي). هكذا يبلغ انعدام القسوة لدى دراكولا درجة أنه يخلي سبيل هيركر، ما إن يستخدمه، دون أن يمسّ شعرةً في رأسه.

١٤ - سبقت دراكولا شخصية أدبية أخرى فقدت ظلّها: بيتر شليمل. فقد باع هذا الأخير ظلّه بكيس مليءٍ بالنقود. لكنه سرعان ما أدرك أنَّ النقود لا يمكن أن تعطيه سوى شيء واحد: مزيد من النقود، والمزيد منها، كلّ النقود التي يريدها (فالكيس لا قرار له). إنّما النقود فقط. فالرغبة الوحيدة التي يمكن لبيتر أن يشبعها هي تلك الرغبة المجردة وغير المادية في المال، ذلك أنَّ جسده غير الطبيعي والمشوَّه يحرمه من النفاذ إلى أي رغبة جسدية، مادية، وملموسة. والفضيحة الكبرى أنّه حين يجد بنتاً تحبّه (ويحبّها)، ترفض الزواج منه، فيفرّ يائساً: ولا يعود بمقدوره أن يحبّ. (مثل دراكولا تماماً: «أنت لم تعشق قطّ؛ لم تعشق قطّ!»... عندها التفت الكونت... وقال بهمس ناعم: -«بلى، أنا أيضاً يمكن أن أعشق؛ أنت نفسك تعرفين ذلك. أليس كذلك؟...»). والحال، أنَّ حكاية تشاميسو الخرافية (حكاية بيّتر شليمل العجيبة) نُشِرَتْ في العام ١٨١٣، الفترة ذاتها التي نُشِرَت فيها فرنكنشتين. وهي تدور مثلها حول الصراع بين انتشار الرأسمالية (بيتر) والبنى الاجتماعية الإقطاعية (مينا وقريتها). وكما في فرنكنشتين، فإن الرأسمالية تظهر كحدث عارض، لا يشتمل إلا على فرد واحد ولا يدوم إلا لوقت قصير. لكن الحدس الأساسي ينطوي على قوة استثنائية ويقف على قدم المساواة مع عقاب ميداس، الذي حال الذهب لديه دون الاستهلاك.

١٥ - ماركس، رأس المال، المجلد ١، هارموندزورث ١٩٧٦، ص ٣٤٢.

قوته[١٦].

وكلما غدا مصّاص الدماء أقوى، بات الأحياء أضعف: «يزداد غنى الرأسمالي -ليس تبعاً لعمله الشخصي واستهلاكه المحدود، كما هو الحال لدى الشخص البخيل- بل بقدر ما يعتصر قوة عمل الآخرين، ويجبر العامل على التخلّي عن كلّ متع الحياة[١٧]». ودراكولا، مثل رأس المال، يُدْفَع إلى النمو المتواصل، ويُحمَل على توسيع مجاله إلى ما لا نهاية: فالتراكم من طبيعته. يصرخ هيركر «ذلك هو الكائن الذي كنت أعمل على انتقاله إلى لندن، حيث يمكنه، لقرون قادمة ربما، أن يروي ما لديه من شهوة الدمّ، وسط تلك الملايين التي تعجّ بها لندن، وأن يخلق حلقةً جديدةً دائمة التوسع من أشباه الشياطين الذين يقتاتون على من لا حول لهم ولا قوة» (التشديد لي).

ويقول فان هيلسنغ لاحقاً: «وهكذا تمضي الحلقة في توسّع دائم»؛ ويصف سيوارد دراكولا بأنه: «الأب أو المشجّع لنظام جديد من الكائنات» (التشديد لي). فالهدف النهائي لأفعال دراكولا جميعاً هو خَلْقُ هذا «النظام الجديد من الكائنات» الذي من المنطقي أن يجد في إنجلترا تربته الأخصب. وأخيراً، فإنَّ دراكولا -مثل الرأسمالي الذي هو «رأسمال مشخّص» وينبغي أن يُخْضِع وجوده الخاص لحركة التراكم المجردة المتواصلة دون انقطاع- لا تدفعه الرغبة في القوة بل لعنة القوة، واضطرارٌ لا سبيل إلى الفرار منه. يقول فان هيلسنغ: «حين يصيرون (يقصد اللا-أموات) كذلك، يقترن هذا التحول بلعنة الخلود؛ فليس بوسعهم أن يموتوا، بل ينبغي أن يمضوا جيلاً بعد جيل يضيفون ضحايا جدداً ويضاعفون أشرار العالم». ويُلاحَظُ لاحقاً أنَّ مصّاص الدماء «يمكن أن يفعل هذه الأشياء جميعاً، لكنه ليس حرّاً» (التشديد لي). فلعنته هي التي تضطره لأن يخلق المزيد من الضحايا، مثل الرأسمالي المضطر لأن يراكم. وطبيعته هي التي تقسره على أن يكافح لكي لا يكون محدوداً، ولكي يُخْضِع المجتمع بأكمله. وهذا هو السبب في استحالة «التعايش» مع مصّاص الدماء. فعلى المرء إمّا أن يخضع له أو أن يقتله، فيخلّص العالم بذلك من وجوده ويخلّصه هو نفسه من لعنته. وحين تنفذ السكين في قلب دراكولا، في اللحظة التي تسبق موته، «ينمّ وجهه عن سيماء السلام، تلك السيماء التي لم أتصوّر قطّ أنها يمكن أن ترتسم هناك»، الأمر

١٦ - «... اللاأموات أقوياء. قوة يد دراكولا تعادل قوة عشرين رجلاً؛ حتى قوتنا التي أعطيناها نحن الأربعة إلى الآنسة لوسي صارت إليه جميعاً» (ص ١٨٣). ولا يسع المرء هنا سوى أن يتذكّر كلمات ميفيستوفيليس التي حلّلها ماركس: «إذا كنت قادراً على أن أدفع ثمن ستة فحول، / ألا تكون قوتها قوتي؟/ فأسير عَدْوَاً، وأنا السيد السمين، كما لو كان لي من الأرجل أربعٌ وعشرون» (أوردها ماركس في «المخطوطات الاقتصادية والفلسفية»، ص ٣٧٦).

١٧ - ماركس، رأس المال المجلد ١، ص ٧٤١.

الذي يلقي الضوء على فكرةٍ سوف نعود إليها، هي فكرة تطهير رأس المال.

وإذا ما كان مصّاص الدماء استعارةً لرأس المال، فإنَّ على مصّاص الدماء لدى ستوكر، والذي يعود إلى العام ١٨٩٧، أن يكون رأس المال في العام ١٨٩٧، رأس المال الذي يبرز ثانيةً، بعد أن طُمِرَ طوال عشرين سنة من الكساد، لينطلق على طريق لا مردّ له من التركّز والاحتكار. فدراكولا احتكاري حقيقي: منفرد ومستبدّ، لا يطيق المنافسة أو يصبر عليها. ويطمح، مثل رأس المال الاحتكاري، لأن يطيح بآخر آثار الحقبة الليبرالية ويدّمر جميع أشكال الاستقلال الاقتصادي. وهو لم يعد يقتصر على احتواء قوة ضحاياه المادية والأخلاقية (بالمعنى الحرفي لكلمة الاحتواء)، بل ينوي أن يجعلهم له إلى الأبد. ومن هنا الرعب، بالنسبة للعقل البرجوازي. حيث يغدو المرء مرتبطاً بدراكولا، وبالشرّ، على مدى الحياة وليس «لفترة محدّدة»، كما كان ينصّ العقد البرجوازي الكلاسيكي بقصد الحفاظ على حرية أطراف التعاقد. وهو مثل الاحتكار، يهدد فكرة الحرية الفردية ويدمّر كلّ أمل لدى المرء بأن يستعيد استقلاله في أيّ يوم من الأيام. وهذا هو السبب في أنَّ برجوازية القرن التاسع عشر لم تكن قادرة على تخيّل الاحتكار إلا في هيئة الكونت دراكولا، الأرستقراطي، صورة الماضي، والأثر المرتبط بأراضٍ نائيةٍ وعصور مظلمة. وذلك لأن برجوازي القرن التاسع عشر يؤمن بحرية التجارة، ويعلم أنه كي يرسخ أقدامه، على التنافس الحرّ أن يدمّر طغيان الاحتكار الإقطاعي. وهذا ما يجعل الاحتكار والتنافس الحر، من وجهة نظره، مفهومين لا يمكن التسوية بينهما. فالاحتكار هو ماضي التنافس، العصور الوسطى. وهو لا يستطيع أن يصدق أنّه يمكن أن يكون مستقبل هذا التنافس، وأنّ التنافس ذاته يمكن أن يولّد الاحتكار في أشكال جديدة. ذلك لأنَّ «الاحتكار الحديث هو . . . التركيب الحقيقي. . . نفي الاحتكار الإقطاعي بقدر ما يتضمن نظام التنافس، ونفي التنافس بقدر ما هو احتكار[١٨]».

هكذا يكون دراكولا في آنٍ معاً النتاج النهائي للقرن البرجوازي ونفيه. ولا يظهر في رواية ستوكر سوى هذا الوجه الأخير، الوجه النافي والمدمِّر. وثمة أسباب شديدة الوجاهة لذلك. ففي بريطانيا نهاية القرن التاسع عشر، كان التركّز الاحتكاري أقلّ تطوراً بكثير (لأسباب اقتصادية وسياسية متعددة) منه في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة الأخرى. ولذلك أمكن تصوّر الاحتكار على أنه شيء غريب على التاريخ البريطاني: على أنّه تهديد أجنبي. وهذا هو السبب في أنّ

١٨ - ماركس، «خاصية الفلسفة» (١٨٤٧) في ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، المجلد ٦، لندن ١٩٧٦، ص ١٩٥.

دراكولا ليس بريطانياً، في حين أنّ خصومه هم بريطانيون تماماً (ماعدا واحد، كما سنرى، مولود في ذلك الموطن الكلاسيكي الآخر للتجارة الحرّة، هولندا، إضافةً إلى فان هيسلنغ). وتحظى القومية -الدفاع المستميت عن الحضارة البريطانية- بدور مركزي في دراكولا. وتتأتى مركزية فكرة الأمة من كونها فكرة جمعية: تنسّق الطاقات الفردية وتمكّنها من مقاومة التهديد. فإذا ما كان دراكولا يهدد حرية الفرد، فإنَّ هذه الأخيرة تفتقر، بمفردها، إلى القدرة على مقاومته وهزيمته. وحقيقة الأمر هي أنَّ أتباع الفردانية الاقتصادية الصرف، أولئك الذين يسعون وراء أرباحهم الخاصة، هم أفضل حلفاء مصّاص الدماء، دون أن يعلموا ذلك.[19] فالفردانية ليست السلاح الذي يمكن به هزيمة دراكولا. وهنالك حاجة إلى أشياء أخرى، إلى شيئين اثنين في الحقيقة: هما المال والدين، اللذان يُنْظَرُ إليهما على أنّهما كلّ واحد، ينبغي ألا ينفصل: بعبارة أخرى، المال في خدمة الدين والعكس بالعكس. فمال أعداء دراكولا هو مال يرفض أن يغدو رأسمالياً، ولا يريد أن يطيع ما للرأسمالية من قوانين اقتصادية دَنِسَة بل يريد أن يُسْتَخْدَم في فعل الخير. وقرب نهاية الرواية، تفكّر مينا هاركر بالتزام أصدقائها المالي: «لقد جعلني أفكّر بتلك القوة الرائعة التي يحوزها المال! ما الذي لا يمكن أن يفعله حين يستخدم كما ينبغي؛ وما الذي يمكن أن يفعله حين يُسْتَخَدم استخداماً دنيئاً!» ذلك هو الأمر: ينبغي استخدام المال تبعاً للعدل. فلا ينبغي أن يكون غايةً بحدّ ذاته، فيُرَاكَم ذلك التراكم المتواصل. بل ينبغي أن تكون له غاية أخلاقية غير اقتصادية إلى الحدّ الذي يمكن عنده أن تُقْبَل بهدوء تلك الضروب الضخمة من الإنفاق والخسائر. ومع أنَّ مثل هذه الفكرة عن المال لا يمكن أن تكون جائزةً ومقبولةً لدى الرأسمالي، إلاّ أنها أيضاً تلك الكذبة الإيديولوجية الكبيرة التي أطلقتها الرأسمالية الفيكتورية، تلك الرأسمالية التي تخجل من نفسها وتخفي المصانع والمحطات تحت بنية فوقية غوطية مربكة؛ الأمر الذي يطيل أمد نماذج الحياة الأرستقراطية ويعظّمها، ويحتفي بقداسة العائلة حين تبدأ هذه الأخيرة خفيةً بالتحطّم. وأعداء دراكولا هم على وجه الدّقة أنصار هذه الرأسمالية. إنهم الطبعة المقاتلة من مُحْسِني ديكنز. وهم يجدون تحققهم في الخرافة الدينية، في حين أن مصّاص الدماء تشلّه هذه الأخيرة. ومن ثمّ فإن

---

١٩ - هذه هي حال جميع الشخصيات الصغرى في الرواية، فهؤلاء (عمال شحن السفن والمحامون، البحارة والسماسرة، الحمّالون والمحاسبون) هم على الدوام أكثر من راضين عن تعاملاتهم مع دراكولا، وذلك لسبب بسيط هو أنَّ دراكولا يدفع جيداً ونقداً، و ييّسر العمل. فدراكولا هو واحد منهم: سيد ممتاز للأجراء، شريك ممتاز لرجال الأعمال الكبار. وهم يفهمون واحدهم الآخر جيداً جداً، ويقدمون الفائدة الكبيرة واحدهم للآخر، بحيث أن دراكولا لا يسلك معهم قط كمصّاص دماء: فهو لا يحتاج لأن يمتصّ دماءهم، يمكنه أن يشتريها.

الصلبان، والقرابين المقدّسة، والثوم، والأزهار السحرية، وما إلى ذلك، ليست مهمة بسبب معناها الديني الجوهري بل لسبب أكثر دقّة وحذقاً. فوظيفتها الحقّة تتمثّل في أن ترسم لنشاط مصّاص الدماء حدوداً لا يمكن تخطيها. فهي تمنعه من أن يدخل هذا البيت أو ذاك، وأن يغزو هذا الشخص أو ذاك، وأن يجري هذا التحول أو ذاك. غير أنَّ رسم حدودٍ لمصّاص الدماء (رأس المال) يعني شن الهجوم على مبرر وجوده ذاته: فهو بطبيعته ينبغي أن يكون قادراً على التوسّع دون حدود، وعلى تدمير كل قيد يقيّد حركته. والخرافة الدينية تفرض على دراكولا تلك الحدود ذاتها التي تُعلن الرأسمالية الفيكتورية أنها تقبلها بصورة عفوية تلقائية. لكن دراكولا -الذي هو رأسمال لا يخجل من نفسه، ويصدق مع طبيعته، ويشكّل غايةً بحدّ ذاته- لا يمكنه البقاء في مثل هذه الشروط. ولذلك فإن هذا الرمز لتطور تاريخي قاسٍ يسقط ضحية حفنةٍ من المنافقين المرائين، زمرة من المتعصبين الذين يريدون أن يحتجزوا مجرى التاريخ. وهؤلاء هم الذين يمثّلون آثاراً باقيةً من العصور المظلمة.

في نهاية دراكولا تكون هزيمة مصّاص الدماء كاملة. فدراكولا وعشيقاته يحيق بهم الدمار، ولا تنجو مينا هاركر إلا في اللحظة الأخيرة. لكنّ غيمةً واحدةً وحسب تعكّر صفو هذه النهاية السعيدة. ففي قتل دراكولا، يموت أيضاً، وبما يشبه المصادفة، ذلك الأميركي، كوينسي ب. موريس، الذي يساعد أصدقاءه البريطانيين في إنقاذ أمتهم. ومع أنَّ هذه الحادثة تبدو غير قابلة للتفسير، وغريبةً عن منطق السرد، إلا أنها تتناسب تماماً مع المنطق والتصميم السوسيولوجيين لدى ستوكر. فموريس الأميركي ينبغي أن يموت، لأنّه مصّاص دماء. ومنذ ظهوره الأول وهو مُكْتَنَفٌ بالغموض (صحيحٌ أنّه غموضٌ من النوع الصداقيّ الودود، ولكن ألم يكن الكونت دراكولا نفسه أنيساً في البداية؟). «إنّه ذلك الشخص اللطيف، أميركي من تكساس، يبدو شديد النضارة والفتوة [يبدو: مثل دراكولا، الذي يبدو مثله لكنه ليس كذلك في الحقيقة] حتى يكاد أن يكون مستحيلاً أنّه يكون قد زار كل هذه الأماكن الكثيرة وقام بكل تلك المغامرات». أيُّ أماكن؟ أيّ مغامرات؟ من أين أتى كل هذا المال الذي يمتلكه؟ ما الذي يفعله السيد موريس؟ أين يعيش؟ لا أحد يعلم أيّاً من هذه الأشياء. لكنَّ أحداً لا يرتاب فيها. لا أحد يرتاب حتى حين تموت لوسي -ثم تتحول إلى مصّاص دماء- ما إنْ تُنْقَل لها الدماء من موريس. لا أحد يرتاب حين يحكي موريس، بعد ذلك بفترة قصيرة، قصة فَرَسِه، التي يمتصّ دماءها حتى آخر قطرة

في البامباس (فموريس، مثل دراكولا، قد طاف الدنيا) «واحدٌ من تلك الخفافيش الكبيرة التي يدعونها مصّاصة الدماء». إنها المرة الأولى التي يُذكر فيها اسم «مصّاص الدماء» في الرواية: لكن دون أن نجد أيّ ردّة فعل. كما لا نجد أيّ ردّة فعل أيضاً بعد بضع أسطر حين يقترب موريس من الدكتور سيوارد ويقول له بما يشبه الهمس الشرس: «ما الذي أساله [أي الدم]؟» لكن الدكتور سيوارد يهزّ رأسه، فليس لديه أدنى فكرة. ويَعِده موريس، لكي يطمئنه، بأن يقدّم العون. ولا أحد، أخيراً، يرتاب حين يغادرَ موريس غرفة الاجتماع المكرّس لوضعِ خطةٍ لمطاردة مصّاص الدماء ويطلق طلقةً -خاطئةً، بالطبع- على الخفاش الكبير الذي وقف على إفريز النافذة يستمع إلى التحضيرات؛ أو حين يختفي موريس بين الأشجار، بعد اندفاع دراكولا داخلاً إلى المنزل، الأمر الذي لا يترتّب عليه سوى أنه يفقد أثر دراكولا ويدعو الآخرين لأن يوقفوا المطاردة الليلية. هذا هو كلّ ما يفعله موريس في دراكولا. ولو أنّه لم يكن، بخلاف الآخرين، متّسماً بهذا التستر الغامض على عالم مصاص الدماء، لكان شخصية زائدة ونافلة تماماً. فما دامت الأمور تسير على ما يرام مع دراكولا، فإن موريس يتصرف مثل شريك متواطئ. وما إنْ يكون هناك انقلاب في المصائر، حتى يتحول إلى عدوه اللدود. فموريس يدخل في تنافس مع دراكولا؛ يودّ أن يحلّ محله في غزو العالم القديم. ومع أنه لا يفلح في الرواية إلا أنه سيفلح، في التاريخ «الواقعي»، بعد بضع سنوات.

ومع أنّه من المثير أن نفهم أنّ موريس مرتبط بمصّاصي الدماء -لأنَّ أميركا سوف تنتهي بالفعل إلى إخضاع بريطانيا التي تخشاها، وإن يكن بصورة غير واعية- فإن الأمر الحاسم هو أن نفهم لماذا لا يصوّره ستوكر كمصّاص دماء. والجواب يكمن في التصوّر البرجوازي للاحتكار والذي سبق أن وصفناه. فالاحتكار، بالنسبة لستوكر، ينبغي أن يكون إقطاعياً، شرقياً، طغيانياً، ولا يمكن أن يكون نتاج ذلك المجتمع ذاته الذي يودّ أن يدافع عنه. و بالمقابل، فإنّ موريس هو نتاج طبيعي للحضارة الغربية، شأنه شأن أميركا التي هي ضلع من بريطانيا وشأن الرأسمالية الأميركية التي هي نتيجة للرأسمالية البريطانية. وجَعْلُ موريس مصّاصاً للدماء كان كفيلاً بأن يعني اتهاماً مباشراً للرأسمالية: أو بالأحرى اتهاماً مباشراً لبريطانيا، وإقراراً بأنَّ هذه الأخيرة ذاتها هي التي ولّدت المسخ. وهذا غير ممكن. ولذلك ينبغي التضحية بموريس، من أجل خير بريطانيا، إنّما مع إبقاء بريطانيا خارج جريمة لا يمكنها أن تعترف بشرعيتها. وهكذا يُقْتَل موريس مصادفةً بسكين

يطعنه بها غجري (سوف يسمح له البريطانيون أن يفرّ دون عقاب). وفي اللحظة التي يموت فيها موريس، ويختفي التهديد، تمنح إنجلترا القديمة بركتها لهذا الخبير باستثمار الأموال المفرط في تهوره والذي لا ضمير له، وترفعه إلى رتبة بنغال لانسر: «لقد مات سيّداً باسلاً، بصمتٍ وابتسامةٍ، زارعاً في قلوبنا ذلك الحزن المرير» (ومما له دلالته أن هذه الجملة تغزر في كليشيهات الأدب الإنجليزي البطولي الإمبراطوري). وينبغي أن نلاحظ أنّ هذه الكلمات هي الكلمات الأخيرة في الرواية، التي يتضح الآن أنّ خاتمتها الحقيقية لا تكمن في موت الكونت الروماني، بل في قتل خبير الاستثمارات المالية الأميركي[٢٠].

أحد أبرز الأوجه اللافتة في دراكولا -كما في فرنكنشتين قبلها- هو منظومة مُرْسِلي السرد فيها. فبدايةً، ثمّة الحقيقة التي مفادها أنّ الوظيفة السردية الفعلية في أيّ وصف للأحداث وترتيبها في هذه الشبكة من الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والتلغرافات، والملاحظات، والتسجيلات الصوتية، والمقالات، إنّما يُحْتَفَظ بها للبريطانيين وحدهم. فليس لنا قط مدخل إلى وجهة نظر فان هيلسنغ، أو موريس، وأقلّ منهما دراكولا. ولا وجود لخيط الأحداث إلاّ في الشكل ومع المعنى الذي ختمته عليه الثقافة البريطانية الفيكتورية. وهذه الأخيرة هي تلك المقولات الثقافية، وتلك القيم الأخلاقية، وتلك الأشكال التعبيرية التي تهدَّدَها خطرُ مصّاص الدماء: وهي ذات تلك المقولات، والأشكال، والقيم التي تعيد تأكيد ذاتها وتخرج وقد حققت انتصار العرف على الاستثناء، والحاضر على المستقبل الممكن، والإنجليزية البريطانية المعيارية على أي نوع من الانتهاك اللغوي. حيث نجد في دراكولا، من جهة أولى، إنجليزية الساردين التامة والثابتة واضحةً شفافةً، ونجد، من جهة أخرى، «لهجة» موريس الأميركية، وإنجليزية دراكولا المستمدة من الكتب المدرسية، وأخطاء فان هيلسنغ. وكما يمثّل دراكولا خَطَراً باختلافه عن السنّة الثقافية البريطانية، كذلك يتوافق التهديد الأقصى على مستوى المحتوى مع أقصى درجات عدم الكفاءة والانخلاع التي تصلها اللغة الإنجليزية. ففي منتصف الرواية، حين يبدو دراكولا مسيطراً

٢٠ - اللمسة الأخيرة هي «ملاحظة» جوناثان هاركر القصيرة، المكتوبة بعد سبع سنوات من انتهاء الأحداث، حيث يُعْلِم القارئ أنّه هو ومينا قد عمّدا ابنهما «كوينسي»، وأنَّ «لدى أمّه كما أعلم، تلك القناعة السرية التي مفادها أن شيئاً من روح صديقنا الشجاع قد حلّ فيه» (ص ٣٣٦)، فالخارجي الأميركي موريس «يُعَاد تدويره» ضمن العائلة الفيكتورية الظافرة، ليس من غير أن يُجْعَل خاضعاً لإذلال ضمني أخير (الأمر الذي يسّر عالم اللغة): فاسمه - كوينسي، Quincy كما يظهر من توقيع الملاحظة الوحيدة بخط يده- يتحول، بإضافة (e) ليغدو إنجليزياً أكثر بكثير Quincey.

على الوضع، يزداد تكرّر كلمات فان هيلسنغ زيادة هائلة، وتسيطر لغته الإنجليزية المنحرفة على المنصة. وهي تغدو مسيطرة لأن اللغة الإنجليزية، على الرغم من امتلاكها كلمة «vampire» (مصّاص الدماء)، إلا أنّها غير قادرة على أن تنسب لها معنى، بالطريقة ذاتها التي يعتبر فيها المجتمعُ البريطاني «الاحتكارَ الرأسمالي» تعبيراً لا معنى له. ولذلك يكون على فان هيلسنغ أن يفسّر، بإنجليزيته التقريبية والمشوَّهة، ما يعنيه مصّاص الدماء. وعندئذٍ وحسب -أي عندما تُتَرجم هذه الأفكار إلى سنّة الإنجليزية اللغوية والثقافية، ويعاد تنظيم هذه السنّة وتعزيزها- يمكن للسرد أن يعود إلى تدفقه السابق، فتبدأ المطاردة ويبدو النصر مضموناً[٢١]، ويغدو منطقياً تماماً أن تأتي الجملة الأخيرة امتداداً حقيقياً للإنجليزية الأدبية كما رأينا.

وليس ثمة سارد كلّي المعرفة في دراكولا، بل وجهات نظر فردية ومستقلة فحسب. ورواية الشخص المتكلم تعبير واضح عن رغبة المرء في الحفاظ على فرديته، التي يهدد مصاص الدماء بإخضاعها. غير أنّه ما دام الصراع بين «الفردانية» الإنسانية و«كلّية» مصّاص الدماء، فإن الأمور لا تسير على ما يرام مطلقاً بالنسبة للبشر. وكما لا يمكن لمنظومة التنافس التام إلا أن تفسح المجال أمام الاحتكار، كذلك فإنَّ حفنة من الأفراد المنعزلين لا يمكنها أن تواجه قوة مصّاص الدماء المركّزة. وهذه مشكلة سبق أن شهدناها على مستوى المحتوى: أما هنا فتعاود البروز على مستوى الأشكال السردية. حيث ينبغي الحفاظ على فردية السرد وينبغي في الوقت ذاته أن يُزال جانبها السلبي المتمثّل بالشكّ، والعقم، والجهل، بل وبانعدام الثقة المتبادل والعداء بين الشخصيات الرئيسة[٢٢].

٢١ - في رواية ستوكر، تشكّل وظيفة فان هيلسنغ نوعاً من القطع المكافئ: فهي تغيب في البداية، وتسيطر في الوسط، وتُزاح إلى هوامش الفعل في النهاية. فمعونته لا بديل لها بالفعل، ولكن ما إن تنالها بريطانيا، حتى يغدو بمقدورها أن تدبّر الأمور بنفسها: فمما له دلالته أنه ليس سوى مشاهد عند مقتل دراكولا. وفي هذا، تخون رواية دراكولا التي كتبها فيشر النيّة الإيديولوجية للأصل: فالمبارزة النهائية الكبرى بين دراكولا وفان هيلسنغ تنتمي إلى منظومة من التضادات مختلفة جداً عن منظومة ستوكر، حيث يسود هناك الصراع بين الخير والشرّ، النور والظلام، الاكتفاء بالقليل والرفاهية، العقل والخرافة (انظر ديفيد بيري، تراث من الرعب. السينما الغوطية الإنجليزية ١٩٤٧-١٩٧٢، لندن ١٩٧٣، ص٥١ وما يليها).

٢٢ - توضح قصة لوسي ذلك التعالق الداخلي بين الشخصيات. ففي الفصول الافتتاحية، يدخل مالا يقلّ عن ثلاث من الشخصيات الأساسية (سيوارد، هولمود، وموريس) في تنافس على طلب يدها. وبعبارة أخرى، فإنَّ لوسي تحول هؤلاء الرجال إلى غرماء وتثير بينهم الشقاق، وهذا ما يجعل الأمر أسهل على دراكولا الذي يمهّد لسقوطها إذ يعيد، بالمقابل، بناء أواصر الصداقة فيما بينهم. والعبرة هنا هي أنّ على المرء، حين يواجه مصّاص الدماء، أن يكبح جميع الشهوات والمصالح الفردية. فالمسكينة لوسي، التي تعمل بمفردها تبعاً لرغباتها ونزواتها (كما في اختيارها لزوجها، دون أن تُعْلِم أمّها بذلك!) تُقْتَل أولاً من قبل دراكولا ومن ثم يكرر خطيبها، وهو يتصفّح الروزنامة، وبغية الأمان، ما كان ينبغي أن يكون ليلة زفافهما (والحدث كله، كما سنرى، ينزّ معاني جنسية).

والحلّ الذي يقدّمه ستوكر هو حلّ لامع، يتمثّل في وضع وجهات النظر المختلفة قبالة بعضها بعضاً، ثمَّ إقامة تكامل منظّم فيما بينها. ففي النصف الثاني من دراكولا، ذلك النصف الخاص بالمطاردة (الذي لا يبدأ، كما ينبغي أن نلاحظ، إلاّ بعد هذه المقابلة)، من الأدقّ أن نتكلم على سارد «جمعي» وليس على ساردين مختلفين. فهنا لم يعد ثمّة روايات مختلفة للحدث الواحد، كما كان الأمر في البداية. وهذا إجراء يعبّر عن عدم يقينية الرواية الفردية وخطئها. فالسرد الآن يعبّر عن وجهة نظر عامة، هي الرواية الرسمية للأحداث. بل إنَّ الأسلوب ذاته يفقد شواذاته البدئية، سواء كانت مهنية أو فردية، ويندمج في الإنجليزية البريطانية المعيارية. وبعبارة أخرى، فإنَّ هذه المقابلة هي التسوية الفيكتورية ذاتها كما تتجلّى في حقل التقنية السردية. فهي توحّد مصالح الطبقة المسيطرة ونماذجها الثقافية المختلفة (القانون، التجارة، الأرض، العِلم) تحت لواء الصالح العام، وتستعيد التوازن السردي، معطيةً هذا الحدث المظلم شكلاً ومعنى هما في النهاية واضحين، قابلين للإيصال، وعامين.

٢- عودة المكبوت

يكشف التحليل السوسيولوجي ل فرنكنشتين ودراكولا أنَّ إحدى المؤسسات التي هدّدتها المسوخ أشدّ التهديد هي العائلة. ومثل هذا الخوف لا يمكن أن يُشْرَح تماماً بمصطلحات تاريخية واقتصادية. والأرجح أن يكون جذره الأعمق في مكان آخر: في الإيروس، وفي الجنس قبل أيّ شيء آخر. يقول ديفيد بيري: «... يمكن النظر إلى دراكولا على أنّه قوة الليبيدو الفيكتوري العظيمة المغمورة وهي تتفجّر خارجةً لتعاقب مجتمع الكبت الذي احتجزها؛ فواحدٌ من أبرز الأشياء التي يفعلها دراكولا لنساء أعدائه الفيكتوريين الموقّرات (في الرواية كما في الفيلم) هو أنّه يجعلهن شهوانيات»[٢٣]. وهذا صحيح. وللتثبّت منه ليس على المرء سوى أن يعيد قراءة ما جرى للوسي. فهذه الأخيرة هي الشخصية الرئيسة الوحيدة التي تسقط ضحية دراكولا. وهي تُعَاقَب، لأنها الوحيدة التي تبدي نوعاً من الرغبة. وستوكر حازم لا يلين في هذا الأمر: فكلّ الشخصيات الأخرى منيعة أمام إغراءات الجسد، أو قادرة على ضروب التسامي الصارم.

٢٣ - بيري، ص ٨٤.

-- إله الحرب والرعد لدى الإسكندنافيين القدماء. وهو يمتلك ثلاثة أشياء أساسية: مطرقة يثير بها البرق والرعد، وتتسم بأن لها القدرة على أن تعود إليه بعد أن يقذفها؛ وحزام يضاعف قوّته؛ وقفازات حديدية تساعده في قذف مطرقته. وهو أيضاً إله الأسرة والفلاحين.

هكذا نجد أنَّ فان هيلسنغ، وموريس، وسيوارد، وهولموود عازبون جميعاً. وأنَّ مينا وجوناثان يتزوجان في المشفى، حين يكون جوناثان في حالةٍ من الإنهاك والعنّة؛ وهما يتزوجان من أجل بَرْءِ الجرح ونسيان تلك التجربة المريعة (الجنسية أيضاً) التي خاضها جوناثان في ترانسلفانيا: «شاركيني جهلي»، هذا ما يطلبه من زوجته. أما لوسي فليست كذلك، وهي تنتظر يوم زفافها بفارغ الصبر. وهذا القلق -الذي يتّخذ لديها شكل «السرنمة»- هو ما يركّز عليه دراكولا بغية أن يكسبها. وكلما زاد تملّكه للوسي، زاد إخراجه لجانبها الجنسي. فقبل لحظات من موتها، «فتحت عينيها، اللتين كانتا الآن قاتمتين وقاسيتين في آنٍ معاً، وقالت بصوت خافت مثير للشهوة، صوت لم أسمعه من شفتيها قبل الآن: . . . ». ولوسي بوصفها «مصّاصاً للدماء» هي بعدُ أشدّ إغواءً: «تحولت العذوبة إلى قسوة عنيدة، بلا قلب، وتحول النقاء إلى خلاعة مثيرة. . . . غدا الوجه متهللاً بابتسامة مثيرة. . . تقدمتْ منه بذراعين مفتوحين وابتسامة خليعة. . . وبلطفٍ توّاق مثير، قالت: -»تعال إليّ، آرثر. اترك هؤلاء الآخرين وتعال إليّ. ذراعيَّ يتوقان إليك. تعال، يمكننا أن نرتاح معاً. تعال، يا زوجي، تعال!»». ويكاد الإغواء أن يفعل فعله، لكن فان هيلسنغ يخرق سحره. بل إنَّ موت لوسي ذاته لا يخلو من مثل هذه الأمور، فهي تموت بطريقة غير عادية إلى حدٍّ بعيد: ففي خضمّ تلك الآلام والمشقّات، التي لابدَّ أن تكون قد بدت لعقل الفيكتوريين «العام» أشبه بالرعشة، «تلوّى الشيء في الكفن؛ وندّت عن الشفتين المفتوحتين صرخة شنيعة، تقشعّر لها الأبدان. وراح الجسد يهتز ويرتعش ويلتوي التواءات وحشية غريبة؛ و أطبقت الأسنان البيضاء الحادة حتى أدمت الشفتين وتلطّخ الفم بزبدٍ أحمر قانٍ». أمّا آرثر هولموود، لورد غودألمنغ، وبدَفْعٍ من بكاء أصدقائه المحيطين به، فيطهّر عالم هذا الشيء المخيف؛ ليس من غير أن يتحصّل على إشباعٍ جنسي هائل، يظلُّ واضحاً على الرغم من تشوّه أشكاله: «بدا أشبه بالإله ثور- حين راحت ذراعه الثابتة ترتفع وتهبط دافعةً أعمق فأعمق ذلك الخازوق الذي يحمل الرحمة، في حين راح الدم المنبجس من القلب المُخْتَرَق يسيل من حوله».

هكذا يحرّر دراكولا الرغبة الجنسية ويحتفي بها. وهذه الرغبة تجذب لكنها تخيف في الوقت ذاته. فلوسي جميلة، لكنها خطرة. والخوف والجاذبية هما الشيء الواحد ذاته: ليس لدى ستوكر وحسب، بل لدى كثير من الثقافة البرجوازية الرفيعة في القرن التاسع عشر التي سبق أن تعاملت مع إيروس والجنس بوصفهما ظاهرتين متجاذبتين، صورتهما البلاغية هي ال

oxymoron، أو الجمع بين لفظين متناقضين، ذلك الجمع الذي يغنّي بودلير من خلاله التباس علاقات الحب. فبين القصائد المستَنْكَرة في ديوانه أزهار الشرّ -العنوان الذي يجمع هو نفسه بين لفظين متناقضين- نجد قصيدة «تحولات مصّاص دماء»، حيث تُوْصَفُ المغوية الأنثى التي لا تقاوَم بأنّها «تتلوى مثل أفعى فوق الجمر». ويقول ستاندال في هامش الصفحة الأولى من كتابه عن الحب: «أتعهد بأن أتتبع بدقة رياضية وبصدق (إذا ما استطعت)، تاريخ المرض الذي يدعى الحب». فالحب مرض: إنّه يقتضي إنكار فردية المرء وعقله[24]. وهذا يعني، عند ستاندال المتحمس للتنوير، إنكار المرء مبرر وجوده ذاته: وبذلك يغدو الحب خطراً مميتاً، ولا يمكن إلاّ لخطر أعظم (مثل دراكولا) أن يشفي الشخص الذي يقع ضحيته: «كان القفز من ليوكاتيس صورة جميلة في العصور القديمة. والواقع، أنّ مداواة الحب تكاد أن تكون مستحيلةً. فهي لا تقتضي ذلك الخطر الذي يركّز اهتمام الإنسان أشدّ التركيز على بقائه وحسب، بل تقتضي أيضاً -وهو شيء صعب إلى أبعد الحدود- استمرار خطرٍ مغرٍ[25]». خَطَرٌ مُغْرٍ: حيث الخوف والرغبة لا يكفّان عن التحول واحدهما إلى الآخر، ولا يمكن أن ينفصل واحدهما عن الآخر. هذا ما نجده لدى ساد، وفي لاميا عند كيتس، وليجيا عند بو، وفي نساء بودلير، ومصّاصة الدماء عند هوفمان. فما الذي يقف وراء هذا الأمر؟

يشكّل مصّ الدماء مثالاً ممتازاً على تماهي الرغبة والخوف: فلنضعه، إذاً، في مركز التحليل، ولنأخذ التأويل التحليلي النفسي لهذه الظاهرة، كما تقدّمه ماري بونابرت في دراستها لإدغار آلان بو، على سبيل المثال. فهي تعلّق على ملاحظةٍ لبودلير مفادها أنّ بو يصوّر النساء «ذلك التصوير اللافت الذي يقوم به شخص متعبّد». وتضيف: «متعبّد... لا يجرؤ على مقاربة موضوع تعبّده، إذ يشعر أنه مُكْتَنَفٌ بغموض مخيف، خطر[26]». هذا الغموض ليس سوى مصّ الدماء:

«في قصة «بيرينايس» على سبيل المثال، يظهر خطر الجنسية، وذلك العقاب الذي يتهدّد كلَّ من يستسلم، من خلال هوس إيجايوس بأسنان بيرينايس. والحال، أنَّ التحليل النفسي لكثير

---

٢٤ - عند هيغل أيضاً، ينشأ الحب من «استسلام المرء لفرد من الجنس الآخر، والتضحية بوعيه المستقل». لكن هيغل لا يلبث أن يسكّن، ويحلّ بصورة ديالكتيكية هذا النفي للذات الذي ينشأ منه الحب: «هذا الضياع، في الآخر، لوعي المرء لذاته... هذا النسيان للذات الذي يجد فيه المحب... جذور كينونته في الآخر، ومن ثم يعمل في هذا الآخر على إمتاع نفسه تحديداً ذلك الإمتاع الكامل» (علم الجمال، ١٨٢٠-١٨٢٩) أكسفورد ١٩٧٥، ص٥٦٢-٥٦٣)

٢٥ - ستاندال، عن الحب (١٨٢٢)، باريس ١٩٥٧، ص ١١٨.

٢٦ - ماري بونابرت، حياة إدغار آلن بو وأعماله: تأويل تحليلي نفسي، لندن ١٩٤٩، ص ٢٠٩-٢١٠.

من حالات العنّة الذكرية يكشف عن فكرةٍ -عادةً ما تكون مدفونة في اللاوعي إلى هذا الحدّ أو ذاك، وقد تبدو غريبة لكثير من القرّاء- مفادها أنَّ مهبل المرأة مفروش بالأسنان، الأمر الذي يجعله مصدرَ خطرٍ من حيث قدرته على أن يعضّ ويخصي . . . ويكون الفم والمهبل متكافئين في اللاوعي. وحين يستسلم إيجايوس للنزوة الوبيلة التي تدفعه لأن يرسم أسنان بيرينايس، فإنه يستسلم للتوق إلى عضو الأم وللثأر منه على حدٍّ سواء، لأن المخاطر التي ينطوي عليها هذا العضو تدفعه إلى أن يتجنب جنسياً جميعَ النساء بوصفهن ينذرن بأشدّ الخطر. وبذلك يكون فعله ضَرْباً من الخصاء العقابيّ يُنْزَل بالأم التي يحبّها، ولكنه يكرهها أيضاً، بسبب تمسّكه بحبه الجنسي لها في طفولته الأولى . . . غير أنَّ هذا التصور عن المهبل ذي الأسنان وتهديده التالي يمثّل أيضاً نوعاً من الانزياح (إلى الأسفل في هذه الحالة) ينزاحه عاملٌ له جذوره العميقة في التجربة الطفلية. فنحن نعلم أنّ الرضّع الذين يكتفون بمصّ الثدي، كونهم بلا أسنان، لا يلبثون أن يستخدموا أسنانهم الأولى، ما إن تبرز، في عضّ هذا الثدي ذاته. وهذا، لدى كلٍّ منّا، هو أول تجلٍّ للغريزة العدوانية، . . . ولاحقاً، حين تغرس فينا الفروض الأخلاقية التي تشتدّ أبداً وتتعدّد كثيراً ذلك الإحساس بما «لا ينبغي أن نفعله» . . . لابدَّ أن يغدو تذكّر عضّ ثدي الأم، أو الأحرى استيهام هذا العضّ، مشحوناً، في اللاوعي، بمشاعر الشرّ القديمة. ولما كانت التجربة قد علّمت الطفل ما يعنيه قانون الثأر عندما يخرق السنّة . . . فإنه يخشى، بدوره، من أن تُنْزَلَ به تلك العضّات التي رغب في أن يعضّها لأمه: أعني، انتقاماً من نزوعه إلى «أكل لحوم البشر»»[27].

يحدد هذا المقطع بدقّة ذلك الجذر المتجاذب، الذي يشبك الكراهية والحب، ويشكّل أساس مصّ الدماء. ولقد سبق لفرويد أن وصف تجاذباً مشابهاً يتعلق بالتابو المفروض على الموتى (ومصّاص الدماء، كما نعلم، هو أيضاً شخص ميت يعود إلى الحياة ليدّمر أولئك الذين بقوا): «هذا العداء، الذي توفّر حادثة الوفاة إشباعاً له في اللاوعي لكنه إشباعٌ مكروبٌ ومُحْرَجٌ بسبب حادثة الوفاة ذاتها . . . [يُزاح] إلى موضوع العداء، إلى الميت نفسه. . . . ومرةً أخرى . . . نجد أن التابو قد نما على أساس موقف انفعالي متجاذب. فتابو الموتى ينشأ، مثل سواه، من التعارض بين ألم واعٍ وإشباعٍ لا واعٍ ينجمان عن حدث الموت. وبما أنَّ هذا هو أصل نقمة شبح الميت، فإنَّ من الطبيعيّ أن يكون أكثر الناس خوفاً منه أولئك الذين كانوا في السابق أقربهم منه وأحبّهم إليه[28]».

٢٧ - المصدر السابق، ص ٢١٨-٢١٩.

٢٨ «الطوطم والتابو»(١٩١٣) في فرويد، المجلد---- ، ص ٦١ . انظر أيضاً مقالة «الغريب» (١٩١٩) : «من المحتمل كثيراً أن يكون خوفنا لا يزال يملي ذلك الاعتقاد القديم بأن الرجل الميت يغدو عدو منقذه ويسعى لأن يتخذه شريكاً في حياته الجديدة» (المصدر السابق، ص٢٤٢).

لا يترك نصّ فرويد أيّ شكّ: فالتجاذب يوجد داخل نفس الشخص الذي يعاني من الخوف. وبغية شفاء هذه الحالة من التوتر يكون المرء مضطراً لأن يكبت، بصورة غير واعية، واحدةً من الحالتين الفاعلتين المتصارعتين، هي الحالة التي يحيط بها الحظر الاجتماعي الأشدّ. ومن الكبت ينشأ الخوف: «كلُّ عاطفة انفعالية، مهما كان نوعها، تُحَوَّل، إذا ما كُبِتَتْ، إلى قلق[٢٩]». و يتفجّر الخوف عندما تعود هذه النزوة المكبوتة -مهما كان السبب- وتفرض نفسها على العقل: «تحدث تجربة الغرابة إمّا حين تعود العقد الطفلية المكبوتة إلى الحياة من جديد بسبب انطباع ما، أو حين تبدو قناعات بدائية سبق التغلّب عليها كما لو أنها قناعات صحيحة ومُثْبَتَة[٣٠]». وبعبارة أخرى، فإنّ الخوف يتماشى مع «عودة المكبوت». وهذا ما يمكن أن يصل بنا إلى لبّ الموضوع.

فأدب الرعب يعجّ بمقاطع تواجه فيها الشخصيات الرئيسة ذلك الإدراك -الذي وصفه فرويد- بأنَّ العنصر المقلق موجود داخلهم: أي أنهم هم أنفسهم من ينتج المسوخ التي يخافونها. وخوفهم الأول هو -حتماً- من أن يجنّوا. «تذكّروا، أنني لا أسجّل رؤية رجل مجنون». (فرنكنشتين). «ليحفظ الله سلامة عقلي... ليس هناك سوى شيء واحد آمله: ألاّ أُجَنّ، إن لم أكن قد جننت أصلاً». (دراكولا، والكلام لهاركر). «يقول [دكتور سيوارد] إنني وفّرت له دراسة نفسية مثيرة للفضول» (دراكولا، لوسي). «لقد توصّلت إلى استنتاج بأنه لابدَّ أن يكون هنالك شيء عقلي» (دراكولا، سيوارد، الذي هو أيضاً مدير مشفى للأمراض العقلية). كما يشعر جيكل بأنَّ عليه أن يدفع عن نفسه شبهة الجنون، تماماً مثل أوبري عند بوليدوري قبل قرن من ذلك. ففي هذه الروايات، يميل الواقع لأن يعمل تبعاً لتلك القوانين التي تحكم الأحلام: «لم أكن أحلم»، «كما في حلم»، «كما لو أنني كنت أخوض في كابوس طويل[٣١]». تلك هي عودة المكبوت. ولكن كيف يعود؟ لا يعود كجنون، أو لا يعود كذلك

---

٢٩ - «الغريب»، ص ٢٤١.

٣٠ - المصدر السابق، ص ٢٤٩.

٣١ - زعمت ماري شيللي أنها «حلمت» بقصة فرنكنشتين. كما يشكّل حلم فرنكنشتين، الذي يحدث مباشرة بعد خلق المسخ، واحداً من المقاطع البارزة في النصّ. ففي اللحظة التي يكون فيها فرنكنشتين على وشك تقبيل إليزابيت في الحلم، تتحول إلى جثّة أمه، فيستيقظ ليجد المسخ في فراشه، في وضعية أمومية لا سبيل إلى الخطأ فيها: «أزاح ستارة السرير؛ و كانت عيناه... مثبتتين عليّ... وتكشيرة تجعّد وجنتيه... وقد مدّ إحدى يديه» (ص٥٢). وثمّة أشياء أخرى تتعلّق بالمسخ وتوحي بإعادة تفعيل صورة الأم: واقعة أنه شخص ميت يعود إلى الحياة؛ «ضخامة» حجمه؛ ولغته، التي هي «أقدم» بلا شكّ من لغة فرنكنشتين. لكن التشابه الأهمّ يقوم على وظيفة المسخ ضمن الحبكة: حيث يقتل إليزابيت ويعاقب فرنكنشتين على زواجه منها وبذلك ينتقم لأمه، التي قتلتها الحمى القرمزية التي التقطتها من إليزابيت، التي يبدي ابنها الآن استعداداً لأن «يخونها» معها. وهذا الوضع يذكّر بكثير من حكايات بو.

إلاّ بصورةٍ هامشيةٍ وحسب. فالدرس الذي ترغب هذه الكتب في إيصاله هو أنه لا حاجة بالمرء لأن يخشى من أن يُجَنّ؛ لا حاجة به لأن يخشى من كبته الخاص، ومن انقسام نفسه الخاصة. لا، على المرء أن يخشى من المسخ، من شيء مادي، شيء خارجي: «دكتور فان هيلسنغ، هل أنت مجنون؟». . . ردّ قائلاً: «يا ليتني كذلك! تحمّل الجنون أسهل من تحمّل حقيقةٍ كهذه»». يا ليتني كذلك: هذا هو المفتاح. فالجنون ليس شيئاً بالقياس إلى مصّاص الدماء، الجنون ليس مشكلة. أو الأحرى: الجنون، بحدّ ذاته، ليس موجوداً: من يخلقه هو مصّاص الدماء، والمسخ[٣٢]. هكذا تكون دراكولا، المكتوبة في السنة ذاتها التي بدأ فيها فرويد تحليله الذاتي، محاولة مشذّبة قام بها عقل القرن التاسع عشر لكي لا يتعرّف ذاته. وهذا ما ترمز له شخصية دراكولا، الواقعة أصلاً في قبضة الخوف، وتجد نفسها بالمصادفة أمام المرآة. فهو ينظر فيها ويقفز: إذ يجد في المرآة انعكاس وجهه. لكن انتباه القارئ يُحَوَّل مباشرةً: فالخوف لا يأتي من كونه قد رأى صورته الخاصة، بل من حقيقة أنّ مصّاص الدماء ليس منعكساً في المرآة. وإذ يجد المؤلّف -ومعه الشخصية والقارئ- نفسه وجهاً لوجه أمام الحقيقة البسيطة المرعبة، فإنه يرتدّ في حالةٍ من الرعب.

يعود المكبوت، إذاً، ولكن مموّهاً كمسخ. و هذه الاستعارة على وجه الدقّة هي الواقعة الأساسية التي ينبغي لدراسةٍ تحليلية نفسية أن تركّز عليها. وكما لاحظ فرانشيسكو أورلاندو في تحليله عمل راسين فيدرا، فإنَّ «العلاقة بين اللاوعي والأدب لا يفرضها حضور المحتويات في العمل الأدبي، مهما تكن طبيعتها، . . . لا يمكن أن تُقْبَل الرغبة المنحرفة كمحتوى في العمل الأدبي دون أن يَقْبَلَ هذا الأخير أيضاً ذلك النموذج الشكلي القادر على تصفيتها[٣٣]».

وهذا النموذج الشكلي هو استعارة المسخ، استعارة مصّاص الدماء. فهذه الاستعارة

٣٢ - لنتذكّر رينفيلد، مريض سيوارد الذي يُفْسَح له مجال واسع في دراكولا. حيث يفحص سيوارد حالته بكل عناية، معتمداً على كل التقنيات الطبية النفسية المعروفة، بل ويشكّل فرضيات جديدة، ويستدعي فان هيلسنغ طلباً لرأي آخر: لا شيء، سوى خفيّ حنين. ثم، فجأة، يسقط البنس: رينفيلد خادم دراكولا.

٣٣ - أورلاندو، ص ١٣٨ و ١٤٠؛ التشديد لي.

«تصفّي»، أو تجعل العقل الواعي يحتمل، تلك الرغبات والمخاوف [٣٤] التي سبق أن حكم عليها بأنها لا تُحْتَمَل واضطرها بذلك لأن تُكْبَت، ولم يعد قادراً على أن يتعرّف عليها ويتبيّن وجودها. وبذلك يكون لهذه الصياغة الشكلية الأدبية، أو هذه الصورة البلاغية، وظيفة مزدوجة: فهي تعبّر عن المحتوى اللاواعي وتخفيه في الوقت ذاته. والأدب يحتوي كلا هاتين الوظيفتين على الدوام. والذهاب بإحداهما أو بالأخرى لا بدّ أن يفضي إمّا إلى إزالة مشكلة اللاوعي (بالتأكيد على أنّ كل شيء في الأدب شفاف وواضح) أو إلى إزالة مشكلة الإيصال الأدبي (بالتأكيد على أنّ لا عمل للأدب سوى إخفاء محتويات معينة). غير أنّ العلاقة بين هاتين الوظيفتين، الحاضرتين دوماً في الاستعارة الأدبية، يمكن مع ذلك أن تتغير. حيث يمكن للواحدة منهما أن تبرز أكثر من الأخرى وتتخذ موقعاً مسيطراً ضمن دلالة العمل الكلية. ولهذه الملاحظات صلة مباشرة بسجالنا، لأن استعارة مصّاص الدماء هي مثال رائع على الكيفية التي يمكن أن يتنوّع بها توازن الوظائف الأدبية. ويمكن طرح المشكلة على هذا النحو: ما جنس مصّاص الدماء، في الأدب بالطبع، وليس في الواقع؟ فمصّاصو الدماء، بخلاف الملائكة، لهم جنس. لكنه جنس يتغيّر. ففي مجموعة من الأعمال (بو، هوفمان، بودلير: ثقافة «النخبة») هم نساء. وفي مجموعة أخرى (بوليدوري، ستوكر، السينما: الثقافة «الجماهيرية») هم رجال. وهذا التحول ليس مصادفة بأيّ حال من الأحوال. ففي جذر مصّ الدماء ثمّة نزوة متجاذبة لدى الطفل تجاه أمّه، كما رأينا. ولذلك فإنَّ تقديم مصّاص الدماء كامرأة لا يترتّب عليه سوى إجراء تشويه بسيط نسبياً في المحتوى اللاواعي. فالصورة الأدبية تظلّ محتفظةً بالعنصر الأساسي -الجنس- الذي يشكّل مصدر القلق. والحواجز التي ينصبها الأدب ليحمي العقل الواعي تكون مرنة نسبياً: حيث نجد أنَّ د. ه. لورنس (مثل

---

٣٤ - أن تكون رغبة أو خشية ما هي الأساس الذي تقوم عليه الغرابة هو أمر ثانوي تماماً بالنسبة لفرويد. فالرعب ينجم عن إعادة بزوغ مفاجئة لشيء مكبوت: وحين نرسّخ ذلك، «فإننا لا نبالي ما إذا كان الغريب مخيفاً هو ذاته أو حاملاً لأثرٍ ما آخر» («الغريب» ص ٢٤١). هذا الأصل اللاواعي المتجاذب يخلع وظيفة خاصة على أدب الرعب. فالتمييز الذي أشار إليه فرويد في دراسته للنكات -«الأحلام تعمل أساساً على تحاشي التنغيص والنكات تعمل لإحراز على اللذة»- ووسّعه أورلاندو ليطول الأدب (الذي يعمل أيضاً للحفاظ على اللذة، وإظهار الرغبة المكبوتة)، يغدو هنا محلّ شكّ إلى حدٍّ بعيد. فهاتان الوظيفتان - تحاشي التنغيص وإحراز اللذة - تبدوان في أدب الرعب في حال من التوازن التام واحدتهما مع الأخرى. بل إنّ الواحدة توجد من أجل الأخرى: فرواية الرعب التي لا تخيف لا تقدم أيّ لذة. وفي هذا الصدد، يبدو اشتغال أدب الرعب شديد الشبه باشتغال الحلم، ليس بسبب محتوياته وحسب: فهو، مثل الحلم، «يفرض» سياقاً للمتعة إجبارياً: وحيداً، في الليل، في السرير.

بودلير، من قبله) يمر بيسر من ثيمة مصّاص الدماء عائداً إلى الرغبات الإيروسية المنحرفة لدى بو[٣٥]. أمّا حين يغدو مصّاص الدماء رجلاً، فإن المصدر اللاواعي للقلق تخفيه طبقة إضافية من المدلولات. وتغدو الصلة أرقّ وأوهى. ويمكن للعقل الواعي أن يرتاح بيسر: فكلّ ما يتبقّى من الخوف الأصلي هو كلمة، «دراكولا»: ذلك الاسم الرائع والأنثوي على نحوٍ يتعذّر تفسيره. وبعبارة أخرى، فإنَّ هذا التحول يعمل على حماية العقل الواعي، أو يبقيه في حالةٍ من عدم الإدراك الشديد، إذا أردنا الدقّة. ولقد تولّت الثقافة الجماهيرية أمر تحويل مصّاص الدماء إلى رجل، ذلك لأنَّ عليها أن تعزز تلك الضروب العفوية من اليقين ولا تستطيع أن تترك نفسها تسبر اللاوعي إلى أعماق زائدة. غير أنَّ هذا على وجه التحديد هو السبب الذي يتيح للمحتوى المكبوت، الذي بقي لاواعياً، أن ينتج في الوقت ذاته ذلك الخوف الذي لا سبيل إلى مقاومته. وبذلك يساند اليقين الزائف والرعب واحدهما الآخر.

٣- استراتيجية الرعب

أتاح لنا التحليل الماركسي والتحليل التحليلي النفسي أن نعزل مجموعتين بارزتين من المدلولات تجتمعان معاً في أدب الرعب وتجعلانه ضرورياً، إذا جاز القول. وتختلف المدلولات في هاتين المجموعتين اختلافاً واضحاً، ويصعب توحيدها على نحوٍ منسجم ومتناغم. ولست أقترح هنا إعادة بناء الحلقات الكثيرة المفقودة التي يمكن أن تربط البنى الاجتماعية-الاقتصادية والبنى الجنسية-النفسية في سلسلة مفاهيمية واحدة. ولا أستطيع القول ما إذا كان هذا المسعى -الذي تمّت محاولته مرات كثيرة وبطرق مختلفة كثيرة- ممكناً حقاً: ما إذا كان من الجائز، مثلاً، أن «نكامل» الماركسية والتحليل النفسي في علم للمجتمع الحديث أكثر اتساعاً وأشدّ صلابة. هذه مشكلة علمية شديدة التعقيد، ولست عازماً على أن أقارب أوجهها العامة. ما أودّه فقط هو أن أشرح السببين اللذين أقنعاني -في هذه الحالة الخاصة- بأن أستخدم مثل هاتين المنهجيتين المختلفتين. الأول هو سبب واضح، يتمثّل في أنَّ الشخصيات المركزية في هذا الأدب -المسخ، مصّاص الدماء- هي استعارات، صور بلاغية مبنية على التشابه بين حقول دلالية مختلفة. فهي إذ ترغب في أن تجسّد مثل هذا الخوف، لا بدّ لها بالضرورة أن تجمع مخاوف ذات أسباب مختلفة:

٣٥- د. ه. لورنس، دراسات في الأدب الأميركي الكلاسيكي، لندن ١٩٢٤، الفصل ٦.

اقتصادية، إيديولوجية، نفسية-جنسية (بل ينبغي إضافة سواها، بدءاً بالخوف الديني). ويبدو لي أنَّ هذه الحقيقة تفسح المجال، إنْ لم تكن تفرض، استخدام أدوات مختلفة بغية إعادة بناء تلك الجذور متعددة الأشكال التي تَسِم الاستعارة المرعبة. غير أنَّ هنالك سبباً آخر أيضاً يجعل المسخ ومصّاص الدماء استعارتين. فهي لا ترمي إلى تركيب ظواهر من طبائع مختلفة وحسب، بل ترمي كذلك إلى تحويلها: تغيير شكلها، ومعه معناها. ففي دراكولا ثمة رأس المال الاحتكاري والخوف من الأم: لكنَّ هذين المعنيين خاضعان للحضور الأدبي الذي يحضره الكونت القاتل. فلا يمكن التعبير عنهما إلا إذا كانا مخبئين (أو مُحَوَّلين على الأقلّ) تحت عباءته السوداء. فبهذه الطريقة وحدها يمكن للوعي الاجتماعي أن يعترف بمخاوفه الخاصة دون أن يعرّض نفسه للوصمة. هكذا تتقارب الماركسية والتحليل النفسي في تحديد وظيفة هذا الأدب: تلك الوظيفة التي تتمثّل في أن يحمل في داخله مخاوف محددة لكي يقدمها في شكل مختلف عن شكلها الواقعي: لكي يحولها إلى مخاوف أخرى، فلا يكون على القرّاء أن يواجهوا ما يمكن أن يرعبهم بالفعل. وهذه وظيفة «سلبية»: تشوّه الواقع. إنّها ضَرْبٌ من «التعمية». لكنها أيضاً ضَرْبٌ من «الإنتاج». فكلما افترقت رموز الثقافة الجماهيرية العظيمة هذه عن الواقع كان لا بدّ، بالضرورة، أن تزيد بنى الوعي الزائف غنىً واتساعاً: وبنى الوعي الزائف هذه ليست سوى الثقافة السائدة. غير أنَّ هذه الوظيفة لا تقتصر على التشويه والتزييف: بل تشكّل، وتُثْبِت، وتُقْنع. وهذه العملية أوتوماتيكية ذاتية الدفع. فليس لدى ماري شيللي وبرام ستوكر أدنى نيّة في «التعمية» على الواقع: بل يؤولانه ويعبّران عنه بطريقةٍ كاذبةٍ عفوياً. وهذا ما يتضح إذا ما عدنا من جديد إلى واقعة أن المسوخ هي استعارات. ففي الأدب، بشكل عام، تُبنى الاستعارات (من قبل الكاتب) وتُدْرَك (من قبل القارئ) بوصفها استعارات على وجه التحديد. أمّا في أدب الرعب فلا تصحّ هذه القاعدة، لأنَّ الاستعارة لا تعود استعارة: بل شخصية واقعية كأيّ شخصية أخرى. ولقد سبق لتودوروف أن كتب إنَّ «ما فوق الطبيعي غالباً ما يظهر لأننا نأخذ المعنى المجازي حرفياً»[٣٦]. وأخذ المعنى المجازي حرفياً يعني اعتبار الاستعارة عنصراً من الواقع. ويعني، بعبارة أخرى، أن بناءً فكرياً محدداً -هو الاستعارة والإيديولوجيا التي تعبّر عنها ضمنياً- قد أصبح بالفعل «قوة مادية»، وكياناً مستقلاً يفلت من السيطرة العقلانية التي يمكن لمستخدمه أن يمارسها. هكذا يكفّ

---

٣٦ - تزفيتان تودوروف، الفانتازي: مقاربة بنيوية لجنس أدبي، إيثاكا ١٩٧٥، ص ٧٦-٧٧.

الفكري عن بناء الكون الثقافي ؛ والأحرى، أنَّ هذا الكون يأخذ بالكلام عبر فم الفكري. غير أنَّ هذه القصّة هي قصة مألوفة في النهاية: إنها قصة الدكتور فرنكنشتين. ففي رواية ماري شيللي، لا يكفّ المسخ، الاستعارة، عن الظهور، جزئياً على الأقل، بوصفه ذلك الشيء المبنيّ بناءً، والمُنْتَج إنتاجاً. وهي تحذّرنا، أنَّ المسخ شيء «مستحيل كواقعة مادية»: أي أنّه شيء استعاري. غير أنّ المسخ يحيا. وتنشأ لحظة الرعب الأولى لدى فرنكنشتين من مواجهة هذه الواقعة على وجه التحديد: الاستعارة تنهض وتمشي. وما إن يحدث هذا، حتى يعلم أنه لن يعود قادراً قطّ على استعادة السيطرة عليها. فمن الآن وصاعداً، سوف يكون لاستعارة المسخ وجودها المستقل: لن تعود نتاجاً، نتيجةً، بل أصل أدب الرعب ذاته. وفي زمن دراكولا -تلك الرواية التي تسوق منطق هذا الأدب إلى عواقبه الأبعد- كان مصّاص الدماء قد وُجِدَ منذ زمنٍ لا ترقى الذاكرة إليه، دون أن يخلقه أحد، أو أن يقبل التفسير.

ثمة نقطة أخرى يتباعد عندها عملا شيللي وستوكر تباعداً جذرياً واحدهما عن الآخر: هذه النقطة هي الأثر الذي يقصدان إلى إحداثه عند القارئ. ويمكن التعبير عن هذا الاختلاف، بالاقتباس من بنيامين، على النحو التالي: وَصْفُ الخوف والوصف المخيف ليسا الشيء ذاته بأيّ حال من الأحوال. فرواية فرنكنشتين (مثل جيكل وهايد) لا تريد أن تخيف القرّاء، بل أن تقنعهم. وهي تناشد عقلهم. تريد أن تدفعهم إلى التأمل في عدد من المشكلات المهمة (تطور العلم، أخلاقيات العائلة، احترام التقليد) وأن يقرّوا -عقلانياً- بأنَّ هذه الأمور تتهددها قوى شديدة وخفيّة. تريد، بعبارة أخرى، أن تأخذ موافقة القرّاء على سجالات «فلسفية» تُوضحها الكاتبة بالأسود والأبيض في سياق السرد. ولذلك يكون الخوف خاضعاً لهذه الخطة أو هذا التصميم: إنّه إحدى الوسائل المستخدمة للإقناع، لكنه ليس الوسيلة الوحيدة، ولا الأساسية. والشخص الذي تتمّ إخافته ليس القارئ، بل الشخصية الرئيسة. فالخوف ينحلّ ضمن النصّ، دون أن ينفذ إلى علاقات النصّ بالمُرسَل إليه[٣٧]. وتستخدم ماري

٣٧ - يذكّر الهدف الإيديولوجي في فرنكنشتين بالهدف الإيديولوجي الذي ينسبه كانط إلى الجليل. «إذا أردنا تقويم الطبيعة على أنها جليلة وديناميّة، فينبغي أن تُمَثَّل كمصدر للخوف». لكن كانط يضيف: «المرء الذي هو في حالة الخوف [لا يستطيع] أن يلعب دور الحكم على جلال الطبيعة... و[رؤية الكوارث الطبيعية]، شريطة أن يكون موقعنا آمناً، هي أشدّ جاذبية بسبب ما فيها من خوف، ونحن مستعدون لأن نصف هذه الأشياء بالجليلة، لأنها ترفع قوى الروح أعلى من ذروة الشائع المبتذل... لذلك، لا يمكث الجلال في أي شيء في الطبيعة، بل في عقلنا وحسب» (كانط ص ١٠٩، ١١٤، ١١٠؛ التشديد لي). ويشير كانط إلى السبيلين المفتوحين أمام أدب الرعب: سبيل «الجليل»، الذي لا يثير الخوف بل التأملات الأخلاقية، وهو مقتصر على القراء المثقفين؛ وسبيل «المرعب»، الذي ينبذ التأمل ويُحْفَظ للجماهير. «في الواقع، دون تطوير أفكار أخلاقية، فإنَّ ما ندعوه بالجليل... لن يلفت بوصفه مرعباً سوى انتباه الرجل غير المدرَّب» (المصدر السابق، ص ١١٥).

شيللي وسيلتين أسلوبيتين لتحقيق هذا الأثر. فهي تثبّت زمن السرد في الماضي: والماضي يخفّف كلّ خوف، لأنّ الزمن الذي يفصله عن الحاضر يمكّن المرء من ألاّ يبقى سجين الأحداث. وبذلك يحلّ النظام محلّ المصادفة، والتأمل محلّ الصدمة، واليقين محلّ الشكّ. وكلما زاد اكتمال هذا الأمر (وهذه هي الوسيلة الثانية) زادت معرفتنا بالمسخ ولم يعد ثمّة أيّ شيء مجهول فيما يتعلق به: حيث نراقب فرنكنشتين يجمعه قطعة قطعة، ونعلم منذ البداية أيّ سمات سوف تكون له. وهو يهدّد لأنّه حيّ ولأنّه كبير، وليس لأنه متعذّر على الإحاطة العقلانية. ولكي ينشأ الخوف، ينبغي أن يُزَعزع أمن العقل. وكما يقول بارت: ««التشويق» يأخذ بتلابيبك في «العقل»، وليس في «الأمعاء»»[٣٨].

وتختلف عن ذلك بنية السرد في دراكولا، رائعة أدب الرعب الحقيقية. فزمن السرد هنا هو الحاضر على الدوام، والنظام السردي لا يقيم أيّ صلات سببية. وليس لدى القرّاء، شأنهم شأن الساردين، سوى مفاتيح: فهم يرون الآثار، غير أنّهم لا يعلمون الأسباب. وهذا الوضع على وجه التحديد هو ما يولّد التشويق[٣٩]، الذي يعزّز، بدوره، تماهي القرّاء مع القصة التي تُسْرَد. إنهم يُجرَّون بالقوة إلى النصّ؛ ويكون خوف الشخصيات خوفهم أيضاً. ولا يعود ثمّة وجود بين النصّ والقارئ لتلك المسافة التي أثارت التأمل في فرنكنشتين. فستوكر لا يريد قارئاً مفكّراً، بل قارئاً خائفاً. والخوف ليس غاية بحدّ ذاته، بالطبع: إنه وسيلة للوصول إلى موافقة على تلك القيم الإيديولوجية التي تفحصناها. غير أنّه الوسيلة الوحيدة هذه المرّة. وبعبارة أخرى فإنَّ الاقتناع لا يعود عقلانياً بالمرّة: فهو لاواع شأنه شأن الرعب الذي ينتجه[٤٠]. وهكذا، فإنَّ أدب الرعب الذي يدّعي حماية العقل من القوى الخفية التي تتهدده، يقتصر على استعباده ذلك الاستعباد الأكثر أمناً. فاستعادة النظام المنطقي تتوافق مع التمسّك غير الواعي وغير العقلاني بنظامِ قِيَمٍ معينٍ دون

---

٣٨ - رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد» في الصورة - الموسيقا - النصّ، لندن ١٩٧٧، ص ١١٩.

٣٩ - يصف بارت التشويق على النحو التالي: «من جهة أولى، يعزّز التّماس مع القارئ (المستمع)، وتكون له وظيفة تخاطبية تحفظ الاتصال، بإبقاء السلسلة مفتوحةً (من خلال إجراءات توكيدية تتخذ هيئة التأخير والتجديد)، ؛ ومن جهة أخرى، يقدّم التهديد الذي تنطوي عليه سلسلة غير مكتملة، أو إطار مفتوح . . . ، أي التهديد الذي ينطوي عليه اضطراب منطقي يُسْتَهْلَك بقلق ولذّة (لأن الأمور تنتهي على ما يرام على الدوام). «التشويق»، إذاً، هو لعبة مع بنية، مصممة لكي تتهدده بالخطر وتمجّده، فتشكّل بذلك «إثارة» حقيقية يمكن فهمها والإحاطة بها» (المصدر السابق، ص ١١٩). فما إن نعلم من هو دراكولا، وما إن يزول الاضطراب المنطقي، حتى تتحول رواية ستوكر من رواية رعب إلى رواية مضادة: حيث يُسْتَغْرَق الفعل كله في الرحلات، والمبارزات، والمطاردات، وخطط المعارك.

٤٠ - لاحظ أدورنو أنَّ «معايير السلوك الفردي الجمعية»، أي معايير الأنا الأعلى، لا بدّ أن تكون لا عقلانية بالضرورة: «فالأنا الأعلى «الواعي» لابدَّ أن يفقد على وجه الدقة تلك السلطة التي يتشبث به من يدافعون عنه كرمى لها». ت. و. أدورنو، «علم الاجتماع وعلم النفس ٢» (١٩٥٥)، New Left Review، ٤٧ (١٩٦٨)، ص ٨٣، ٨٢.

خلاف أو نقاش. وادّعاء حماية الفرد، ليس في الحقيقة سوى إلغاء له. فهو يقدّم المجتمع -سواء كان الجوّ الإقطاعي الوادع في فرنكنشتين أو إنجلترا الفيكتورية في دراكولا- على أنه تعاونية عظيمة: كلُّ من يخرق روابطها هالك. فأن يفكّر المرء بنفسه، وأن يتبع مصالحه الخاصة: تلك هي المخاطر الحقّة التي يريد هذا الأدب أن يبددها. وهو أدب غير ليبرالي بالمعنى العميق، يعكس ويعزّز الرغبة في مجتمع متكامل، وفي رأسمالية تتدّبر أن تكون «عضوية». وهو أدب علاقات ديالكتيكية، توجد فيه الأضداد بدالّة بعضها بعضاً، وتعزّز بعضها بعضاً، بدل أن تكون منفصلةً وداخلةً في صراع. تلك هي العلاقة بين رأس المال والعمل المأجور، عند ماركس. وتلك هي العلاقة بين الأنا الأعلى واللاوعي، عند فرويد. وتلك هي الرابطة بين العاشق و«المرض» الذي يدعوه «حباً»، عند ستاندال. وتلك هي العلاقة التي تربط فرنكنشتين بالمسخ ولوسي بدراكولا. وتلك، أخيراً، هي الرابطة بين القارئ وأدب الرعب. كلما زاد الخوف الذي يشيعه العمل، زاد حضّه على الفضيلة. وكلما زاد ما فيه من الإذلال، زاد رفعه للروح المعنوية. وكلما زاد إخفاؤه، زادت إشاعته الوهم بأنه يكشف. إنه خوف يحتاجه المرء: فهو الثمن الذي يدفعه لقاء تقبّله هيئة اجتماعية قائمة على اللاعقلانية وما ينذر بالخطر. فمن الذي يجرؤ بعد ذلك على القول إنه أدب هروبي يفرّ من الواقع إلى عالم الخيال؟

ترجمة: ثائر ديب

الشعراء والزمن

عبد الوهاب المسيري

الزمن يمر والماضي يمتد إلى الحاضر وهناك هذا المجهول الذي نسميه المستقبل. وتتفاوت مواقفنا من الزمن باختلاف أعمارنا وطبقاتنا وانتماءاتنا الحضارية. وهذا ما يجد طريقاً إلى الشعر بطبيعة الحال. وفي هذه الدراسة سنتناول هذه الإشكالية، إشكالية الزمن في امتداده من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر وكيف تناولها الشعراء. ورغم أن بعض القصائد قد تبدو وكأنها لا علاقة لها بموضوع الزمن، فإننا لو دققنا النظر سنجد أن الموضوع الكامن، الذي يضفي على القصيدة الوحدة ويربط بين أجزائها، هو في واقع الأمر علاقة الإنسان بالزمن. وبهذه الطريقة نكون قد وصلنا إلى نقطة مشتركة بين كل القصائد، وبالتالي يمكن عقد مقارنة بينها. ففي الدراسات المقارنة لابد وأن تتم المقارنة بين أعمال فنية أو أدبية متشابهة من بعض الوجوه (الموضوع - الصور- البنية) وإن اختلفت في البعض الآخر. فلا يمكن علي سبيل المثال مقارنة قصة قصيرة بتقرير من تقارير وكالات الأنباء، اللهم إلا إذا كان الغرض هو توضيح كيف يختلف التعبير الأدبي عن التعبير الإخباري المعلوماتي.

عبد الوهاب المسيري، كاتب وأكاديمي من مصر / القاهرة

وقد لاحظت وجود زمانين في القصائد التي انتقيتها: الزمان الكوني والزمان الإنساني. أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمان ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسكون والصمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أما الزمان الإنساني فهو الزمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خط مستقيم. والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبعالم الخبرة وبالمدنية، وهو الزمان الذي تتحقق أو تجهض فيه إنسانيتنا.

■ ■ ■

ولنبدأ الدراسة بقصيدتين للشاعر الإنجليزي وليام بليك (القرن التاسع عشر) (من ديوان أغاني البراءة والخبرة) والقصيدة الأولى من أغاني البراءة، أما الثانية فهي من أغاني الخبرة، ورغم تعارضهما فإنهما يحملان نفس العنوان:

"أغنية مربية" (من أغاني البراءة)

عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج،
وتتردد الضحكات فوق التل،
يرتاح قلبي بين حنايا صدري،
ويسكن كل شيء.
"تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالي، فالشمس قد مالت للمغيب،
وندى الليل يتصاعد،
تعالوا، تعالوا، خلوا اللعب، ودعونا نذهب
حتى يبدو الصباح في السماوات".

"لا، لا، دعينا نلعب، فالنهار لا يزال،
ونحن لا نستطيع أن ننام،

كما أن الطيور الصغيرة مازالت تمرح في السماء،

والتلال كلها مغطاة بالخراف" .

"حسناً، حسناً، اذهبوا والعبوا حتى يتزايل الضياء،

ثم عودوا إلى بيوتكم لتناموا" .

وتواثب الصغار، وتصايحوا، وتضاحكوا،

ورددت كل التلال الصدى .

أغنية مربية (من أغاني الخبرة)

عندما تُسمع أصوات الأطفال فوق المروج

وتتردد الهمسات في الوادي

تُبعث أيام شبابي في نفسي من جديد،

ويغدو محياي أخضر شاحبًا .

تعالوا إلى بيوتكم الآن يا أطفالي، فالشمس قد مالت للمغيب،

وندى الليل يتصاعد .

ربيعكم ونهاركم قد ضاعا في اللهو،

وشتاؤكم وليلكم ينتظران في الخفاء .

المتحدث في القصيدتين هي المربية، وهي مدركة أننا نعيش في الزمان التاريخي الاجتماعي أي الزمان الإنساني، وأن اللحظة التي نعيشها، رغم جمالها، إلى زوال لا محالة. ولكنها مربية حنون تريد أن تخفف من آلام عملية النضج التي يمر بها الصغار لا محالة، ولذلك فهي تحدثهم بصوت حنون وتقول لهم إن "الشمس قد مالت للمغيب"، "وندى الليل يتصاعد". ولكن الأطفال كعادتهم لا يدركون الزمان التاريخي، فهم يعيشون في اللحظة، مستوعبين فيها تمامًا، فكأنهم يوجدون خارج الزمان ولذا يطلبون منها أن تدعهم يلعبون في زمانهم اللازمني. وهم يستخدمون صورًا طبيعية كونية لتبرير موقفهم "فالطيور الصغيرة مازالت تمرح في المساء" و"التلال كلها مغطاة

بالخراف " ، فالأطفال جزء من عالم الطبيعة الذي لا يعرف الحدود . وعالم الطبيعة دائري ، ولذا فهو لا يعرف الزمان . فترضخ المربية لطلبهم وتدعهم يلعبون " حتى يتزايل الضياء " تماما . وتنتهي القصيدة بالصغار يتواثبون ويضحكون ، وتردد كل التلال الصدى . والصورة الأخيرة صورة كونية أخرى تؤكد اللازمن الكوني الذي يعيش فيه الأطفال .

ولكن هذه ليست النهاية ، ففي الزمان الإنساني نعيش وننتصر وننكسر ، وهذا ما تدركه المربية . فأصوات الأطفال تذكرها بشبابها وذلك العصر الذهبي الذي ولى وانقضى ، ولكنها تعلم أيضًا أن اللحظة التي نعيشها ، رغم جمالها ، إلى زوال لا محالة ، فتنادى على الأطفال بصوتها الحنون ، وتخبرهم أن الشمس قد مالت فعلا للمغيب ، وأن نرى الليل بالفعل قد تصاعد . ويزحف عالم الحدود على الفردوس اللازمني وتخبرهم المربية أنهم قد أضاعوا نهارهم وربيعهم في اللهو ، وأن عليهم إعداد أنفسهم للحياة بكل ما فيها من شقاء ومعاناة ، فليلهم وشتاؤهم ينتظران في الخفاء . وهكذا انتقلنا من فردوس الطبيعة والكوني واللازمني إلى عالم الحدود والزمان التاريخي .

■ ■ ■

وقضية الزمان الإنساني واللازمان الكوني مرتبطتان تمام الارتباط بقضية الفن كما يتضح في قصيدة الشاعر الفرنسي بودلير (القرن التاسع عشر) " أنا جميلة ، أيها الفانون ، كحلم من حجر " :

أنا جميلة ، أيها الفانون كحلم من حجر ،
وصدري الذي يجرح الرجال أنفسهم عليه ،
الواحد تلو الآخر ، يلهم الشعراء بحب
سرمدي ، صامت مثل المادة .

أجلس على عرش في السماء الصافية ، كأبي هول لا يمكن سبر أغواره
وأمزج بين قلبٍ قُدَّ من ثلج وبياض البجعات ،
وأكره الحركة التي تقطع الخط المستقيم ،
ليس مني الضحك ، كلا ولا مني البكاء .

وأمام مواقفي العظيمة، الذي يبدو أنني أخذتها
من أكثر النصب فخامة، سينفق الشعراء أيامهم
في دراسة صارمة.

وحتى أسحر هؤلاء المحبين الطيعين
صنعت مرايا صافية تجعل كل الأشياء أكثر جمالاً،
وعيناي، عيناي الواسعتان، تشعان بالنور الأزلي.

تتناول قصيدة بودلير، وهي من طراز السونيت، أي قصيدة من ١٤ بيتًا، قضية الزمن من خلال مفهوم الجمال ولكنه في واقع الأمر يتحدث عن الفن ككل. فقد شاعت مع منتصف القرن التاسع عشر النظريات التعبيرية في النقد التي تؤكد أن الفن إن هو إلا تعبير عن مشاعر الفنان الذاتية، في مقابل نظريات المحاكاة التي تؤكد أن الفن إن هو إلا محاكاة لواقع إنساني أو اجتماعي (موضوعي) يوجد خارج ذات الفنان. ولكن إذا كان الفن تعبيرًا عن تجربة ذاتية محضة أو إذا كان الفن للفن كما نقول نحن، فما جدوى الفن، وما وظيفة الفنان؟ ومن هنا بدأ الفنان يبحث عن أساس لشرعيته، ومن هنا كان الاهتمام بمفهوم الجمال، ومن هنا التمرد الرومانسي على الفن الكلاسيكي الذي ينطلق من نظرية المحاكاة الأرسطية.

ولكن الإغراق في الذاتية الرومانسية في فرنسا أدى إلى ظهور تمرد عليها على يد الكونت دي ليل مؤسس المدرسة البارناسية الذي رفض الاهتمام المرضى بالذات إذ وجد أن هذه نزعة استعراضية ذات طابع بورجوازي. وفي ديوانه قصائد بربرية يعلن بكل تأكيد أنه "لن يجرجر ذاته ليعرضها على الجمهور". كما أنه وجد أن الشكل في القصائد الرومانسية يتسم بالترهل ولذا نجد أن أتباع المدرسة البارناسية يستخدمون صورًا شعرية نحتت بعناية بالغة، ويبدو أن هذه المدرسة (شأنها شأن المدرسة الطبيعية Naturalism) كانت صدى لانتصار الرؤية العلمية والتكنولوجية وما نسميه العقلانية المادية.

ولكن هذا التأكيد على الموضوعي في مقابل الذاتي، وعلى الشكل المحدد في مقابل الشكل

المترهل، أدى بالشعر البارناسي إلى أن يصبح شعرًا غير شخصي وشكلاني، وإلى أن تكون صوره خالية من الحياة. وقد أدى هذا إلى ثورة على المدرسة البارناسية وظهور المدرسة الرمزية. ومما ساعد على ذلك تغير المناخ الفكري في أوربا إذ بدأ الكثيرون يدركون قصور العلم والتكنولوجيا عن الإجابة عن التساؤلات المعرفية والحياتية الكبرى، فبدأوا يتجهون إلى الفلسفات العاطفية واللاعقلانية مثل فلسفة شوبنهاور ونيتشه. كما أن مدرسة ما قبل الروفائيليين (نسبة إلى روفائيل فنان عصر النهضة) وهي مدرسة كانت تطالب بالعودة إلى فنون العصور الوسطى، ساعدت على تعميق هذا الاتجاه نحو اللاعقلانية، شأنها في هذا شأن أدب القاص والشاعر الأمريكي إدجار آلان بو، الذي يتناول أدبه حالات نفسية غريبة وظواهر فريدة ويلعب اللامعقول والسحري دورًا أساسيًا فيها. وقد ترجمت كثير من أعماله إلى الفرنسية وأحرز شيوعًا كبيرًا بين الأدباء الفرنسيين في ذلك الوقت. وقد لعبت الروايات الروسية الدور نفسه باهتمامها بالبعد النفسي للشخصيات. وأخيرًا كانت هناك موسيقى فاجنر الذي تمكن من خلال موسيقاه أن يعبر عن الحقائق الكبرى وعن مكنونات النفس البشرية. كل هذا أدى إلى ظهور المدرسة الرمزية التي طرحت مفهومًا للجمال مختلفًا في نواح كثيرة عن المفهوم الرومانسي أو البارناسى، مفهومًا للجمال يتسم بالإبهام وتحيطه الأسرار ولا يستبعد القبيح والمخيف. بل إن أحد النقاد يذهب إلى أن المدرسة الرمزية شكل من أشكال الصوفية الجمالية، وحتى يوضح معنى هذه العبارة يقول إن أتباع المدرسة الرمزية يحاولون الوصول إلى عالم المطلق والجمال ليعوضوا إحباطهم الناجم عن إخفاق العلم في الإجابة عن الأسئلة الكلية، وبدلا من البحث عن الإجابة في العالم الموضوعي الخارجي فإنهم يغوصون في ذواتهم تصورًا منهم أنه يمكنهم الوصول إلى المطلق، الذي يوجد خارج الزمان، بهذه الطريقة، وأنه يمكنهم بعد ذلك إبداع أعمال فنية تتسم بالجمال المطلق.

بعد هذه المقدمة يمكننا الآن أن ننظر إلى النص الذي بين أيدينا لنلاحظ فيه عدة ثنائيات متعارضة، يحاول الشاعر أن يمزج بينها. وأول هذه الثنائيات هي ثنائية الصلب في مقابل الأثيري، وهي في واقع الأمر ثنائية الشكل والمضمون والذاتي والموضوعي. في السطر الأول يصف الجمال بأنه حلم من حجر. فالأحلام أثيرية عاطفية تلقائية ليس لها حدود واضحة فهي المضمون، أما الحجر فهو متماسك وله حدود واضحة فهو الشكل، ويقوم الشاعر بمزجهما حتى نصل إلى هذا الجمال المطلق الذي يتجاوز الزمان. والثنائية نفسها توجد في صورة أبى الهول (الصلب) الذي يعيش في السماء

الصافية (الأثيري). ومرة أخرى الجمال له قلب (أثيرية العواطف والمضمون) ولكنه قلب قُدَّ من ثلج وفي بياض البجعات (الصلب). ولكن كل هذا التقاطع بين الشكل والمضمون وبين الزمان واللازمان (هذا المزج بين العاطفية التلقائية الرومانسية والشكلانية البرناسية) يتراجع إذ تعلن فكرة الجمال أنها تكره «أي حركة تقطع الخط المستقيم وأنها لا تعرف الضحك أو البكاء، أي أنها تجلس صامتة ثابتة خارج الزمان».

ولكن فكرة الجمال المطلق هذه لا يمكن الوصول إليها ولذا يجرح الرجال أنفسهم على صدرها، وهي تشبه أبا الهول، وفي الأساطير الإغريقية كان أبو الهول يقف شامخًا ويطرح أسئلة على من يقترب منه فإن لم يجب عنها صرعه، وإن أجاب فإنه كان عليه أن ينتحر. فكأن الجمال بعيونه الجميلة التي تشع نورًا أزليًا يحوى من الأسرار ما لا يمكن أن يسبر له غور. ولذا فالشعراء الذين يعيشون داخل الزمان الإنساني مهما حاولوا الفكاك منه وتجاوزه، يقضون جل أيامهم في دراسته، إن الفنان والفن لا يستمدان شرعيتهما من علاقتهما بالمجتمع وبمتغيرات الحياة التي توجد داخل الزمان الإنساني، بقدر ما يستمدانها من الجمال المطلق الساكن الثابت الذي لا يتحول والذي يوجد خارج الزمان أو اللازمان الكوني.

■ ■ ■

ومن الشعراء الذين كان يشكل الزمن بالنسبة لهم إشكالية عميقة الشاعر الإنجليزي (القرن التاسع عشر) جون كيتس، وهو في هذا لا يختلف كثيرًا عن شعراء عصره، وإن اكتسبت القضية حدة خاصة في حالته لأنه كان مصابًا بالسل، وهو مرض لم يكن له علاج في ذلك الوقت، وهو كان يعرف ذلك فهو كان طبيبًا. ومن قصائده التي يتناول فيها إشكالية الزمن قصيدة "السعادة في فقدان الحس":

في ديسمبر موحش الليل
أيتها الشجرة السعيدة، المترعة بالسعادة،
لن تذكر أغصانك أبدًا
هناءها الأخضر،
فريح الشمال لا تستطيع أن تعصف بها

بصفير ثلجي يتخللها،
لا ولا يستطيع الندى المتجمد
أن يعوق براعمها من الإزهار في الربيع.

في ديسمبر موحش الليل
أيها الجدول السعيد، المترع بالسعادة،
لن يذكر خريرك أبدًا
نظرة أبوللو المشمسة في الصيف
بل سيستبقى اضطرابه البلوري
في نسيان عذب،
وأبدًا لن يضيق أبدًا
بالزمان الذي تجمد.

آه.. ليت هذه هي حال الكثير
من الفتية والفتيات الوديعات!
ولكن، هل هناك إنسان
لم يتلوَّ ألمًا لما مضى من فرح؟
أن ندرك داء التغير ونحسه،
حين لا يوجد له دواء
أو مخدر يفقدنا الحس،
هذا ما لم يعبر عنه شعر أبدًا.

يوجد في القصيدة زمانان، الزمان الكوني الطبيعي الدائري، ولأنه دائري فهو لا زمان، فالزهور التي تذبل في الشتاء ستزهر في الربيع فالدورة لا تتوقف. ولكن ماذا عن الزمن الإنساني؟ الزمن الإنساني مثل الخط المستقيم ما يولى منه لا يمكن أن يعود، ولذا فنحن نتلوى ألمًا لما مضى من فرح،

فداء التغير لا دواء له. والقصيدة السابقة من المرحلة الأولى في حياة كيتس الأدبية، ولذا فهي تتسم بشيء من السذاجة والاختزالية فهي تضع الزمنين (الكوني اللازمني والإنساني التاريخي) الواحد في مقابل الآخر. وكأن حياة الإنسان كلها غارقة في الزمان التاريخي، وكأن عالم الطبيعة وحده هو الذي يتحرك داخل إطار الزمان الكوني اللازمني.

■ ■ ■

وتتسم حياة كيتس الأدبية، رغم قصرها، بأنه وصل إلى درجة عالية من النضوج في قصائده الأخيرة، وهو نضوج يتبدى في موقفه من الزمن، كما هو واضح في قصيدة "أغنية إلى وعاء إغريقي":

أنت يا عروس السكون البتول،
أنت يا من تبناها الصمت والزمان الوئيد،
يا راوية الغابات، يا من تستطيعين أن تحكي
قصة مزهرة أكثر عذوبة من أشعارنا:
أية أسطورة، إطارها أوراق الشجر، ترتاد قدك؟
أسطورة آلهة أو بشر، أو كليهما،
في تمبي أو وديان أركيديا؟
أي رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أي طراد مجنون؟ أي نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

عذبة هي النغمات المسموعة، لكن تلك التي لا نسمعها أعذب؛
لتعزفي إذن أيتها المزامير الشجية،
لا للأذن الحسية، ولكن، لما هو أغلى،
اعزفي للروح ترانيم بلا نغم.
أيها الفتى الجميل الجالس تحت الأشجار، ليس بوسعك

أن تترك أغنيتك، لا ولا تستطيع تلك الأشجار أن تتجرد
من أوراقها أبدًا.
أيها المحب الجسور، أبدًا لن تستطيع أن تقبل حبيبتك أبدًا
رغم قرب بغيتك – ولكن لا تدع الحزن يغمرك،
فهي لا يمكن أن تذوى، حتى ولو لم تجن سعادتك،
فستظل أنت على حبك لها، وستظل هي جميلة إلى الأبد!

إيه أيتها الأغصان السعيدة السعيدة. أنت لا تستطيعين أن تنفضي
أوراقك، لا ولا أن تودعي الربيع أبدًا؛
وأنت، أيها العازف السعيد، الذي لا يكل ولا يمل،
ويمضى يعزف إلى الأبد، أغاني جديدة أبدًا؛
حب هنيء! حب هنيء!
دافئ دومًا، جالب للمتعة أبدًا،
لاهث دائمًا وفتى إلى الأبد،
حب يسمو فوق كل عواطف البشر النابضة الأنفاس،
التي تترك القلب أسيان سئمًا،
والجبين ملتهبًا، والحلق صديان.

من هؤلاء الذاهبون لتقديم القربان؟
وإلى أي مذبح أخضر، أيها الكاهن الذي تحفه الأسرار،
تقود هذه البقرة الصغيرة التي يرتفع خوارها إلى السماء،
وقد تزينت كل جوانبها الحريرية بأكاليل الزهور؟
أية مدينة صغيرة على ضفة نهر أو شط بحر،
أو على سفح جبل، تحيطها قلعة آمنة،
تركها هؤلاء الناس خاوية في هذا الصباح الورع؟

وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدًا ساكنة،
وما من امرئ يستطيع أن يعود
ليحكى، لِمَ أنت مقفرة؟

يا شكلا إغريقيًا! يا هيئة جميلة!
مطرزة برجال وعذارى من الرخام،
وبأغصان غابات وعشب وطئته الأقدام؛
أنت، أيها الشكل الصامت، يا من تعذبنا فتخرجنا عن حدود الفكر
كما تفعل الأبدية، أيها النشيد الرعوي البارد!
عندما تضيع الشيخوخة هذا الجيل،
ستبقى أنت وسط حزن آخر
غير أحزاننا، صديقًا للإنسان تقول له:
"الجمال هو الحق، والحق هو الجمال"، - هذا
هو كل ما تعرف على الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه.

اختار كيتس موضوع الفن (في مقابل الحياة) ليتناول إشكالية الزمن كما فعل بودلير الذي اختار مفهوم الجمال. ولكن كيتس لم يتناول مفهوم الفن بشكل عام، وإنما اختار عملا فنيًا محددًا، تمثل في وعاء إغريقي نجح في البقاء آلاف السنين، أي أنه تحدى الزمن التاريخي، ولذا نجد أن قصيدة كيتس تتسم بأنها متعينة لا تسقط في التجريد. كما أن لها بؤرة محددة وهي الوعاء الإغريقي، ومع هذا فثمة ثراء في التفاصيل ذات الدلالة، فالشاعر في تأمله إشكالية الزمان يتأمل في الرسوم المتنوعة على الوعاء.

تبدأ القصيدة في المقطوعة الأولى برؤية بانورامية للوعاء ككل الذي يتخيله الشاعر باعتباره أنثى "عروس السكون البتول" التي "تبناها الصمت والزمان الوئيد"، أي أنه خرج بها من الزمان التاريخي، زمان التبدل والتحول والتغير، إلى اللازمان الكوني. ولأنها تعيش في اللازمان فهي

لا تكترث بالتفاصيل وإنما بالصورة الكلية، ولذا فالتاريخ المدون عليها، ليس مجرد أحداث متفرقة، وإنما أنماط متكررة عبر التاريخ. ولذا فالقصة التي ترد بها أكثر عذوبة من أشعارنا، ولذا فهي ليست راوية عادية، بل هي راوية الغابات (وراوية هي ترجمتنا لكلمة historian التي تعني حرفيًا "مؤرخ")، إطارها أوراق الشجر، أي أن التاريخ الذي تقصه ليس تاريخًا عاديًا، وإنما تاريخ يتجاوز الأحداث التاريخية العادية ويتعامل مع الكليات، ومن هنا ربطه بالطبيعة والكون، أي أنه تاريخ لا يتعامل مع الزمان وإنما مع اللازمان الكوني، ولذا فالشاعر يشير لهذا التاريخ على أنه "أسطورة"، فالأسطورة قصة لا تعبر عن حدث محدد وإنما عن نمط إنساني متكرر.

وفي إيقاع لاهث سريع يعطينا الشاعر صورة سريعة لكل المناظر الموجودة على الوعاء الإغريقي

أي رجال أو آلهة هذه؟ أية عذارى متمنعات؟
أي طراد مجنون؟ أي نضال للهرب؟
أية مزامير ودفوف؟ أية نشوة عارمة؟

ثم يهدأ الإيقاع فجأة في المقطوعة الثانية التي تبدأ بصورة صوتية من عالم الزمان الإنساني، صورة "النغمات المسموعة"، ولكن الشاعر يعرف حدود هذا الزمان فيشير إلى نغمات الزمان الكوني تلك النغمات التي لا نسمعها، نغمات لا تُعزف للأذن الحسية، وإنما للروح، فهي ترانيم بلا نغم. ولكن شاعرنا لا يكتفي بهذا التناول المجرد وإنما يترجمه إلى موقف محدد وصور متعينة. وأولى الصور هي صورة الفتى الجالس تحت الأشجار يغني، ولكن لأن الفتى والأشجار يوجدون في اللازمان، في عالم السكون والصمت، فهو لا يمكن أن يترك أغنيته ولا يمكن للأشجار أن تتجرد من أوراقها. وهنا نلاحظ أن نبرة خفية من الحزن تبدأ تزحف، فالشاب محكوم عليه بأن يغني والأشجار التي لا تتجرد من أوراقها ليست بأشجار طبيعية حية، فالسكون والصمت لهما جانبهما المظلم، فهما يعنيان بمعنى من المعاني اختفاء الحياة العادية بكل ثرائها وتنوعها ونبضها. هذا الجانب يتضح في الصورة الثانية صورة المحب الجسور الذي اقترب من حبيبته وأصبح على وشك أن يطبع قبله على جبينها ولكن الفنان جمده في هذه اللحظة. ولذا يخبره الشاعر ألا يدع

الحزن يغمره لأنه لن يستطيع تقبيل حبيبته أبدًا، فحبه سيظل ثابتًا وستظل هي جميلة إلى الأبد، وكأن ثبات اللازمان الكوني يمكن أن يعوض المحب عن حبه الحقيقي الدافئ، وعن عجزه عن تقبيل حبيبته داخل الزمان الإنساني.

ويتكرر النمط نفسه في المقطوعة الثالثة إذ نجد فيها أغصانًا سعيدة لا تستطيع أن تنفض أوراقها، وعازفًا سعيدًا إلى الأبد ولا يمكن أن يتوقف عن العزف، وحبًا دافئًا وجالبًا للمتعة ولاهثًا وفتيًا إلى الأبد. ولنلاحظ أن الأغصان والعازف والحب كلهم يوجدون في عالم اللازمان الكوني ولذا قد تكون لهم بداية ولكن ليست لهم نهاية، فالأشجار لا تستطيع أن تنفض أوراقها حتى لو أرادت، والعازف سيعزف إلى الأبد شاء أم أبى، والحب لاهث دافئ ولكنه لن يتحقق، تمامًا مثل القبلة التي حاول المحب الجسور اختطافها. ثمة ثبات رائع ولكنه يوحى بانعدام الحياة بل بالموت. ولكن إذا كان اللازمان الكوني له جوانبه المظلمة فالزمان الإنساني التاريخي له أيضا جوانبه المظلمة، فالحب داخل الزمان التاريخي يترك " القلب أسيان سئمًا والجبين ملتهبًا، والحلق صديان" . فالتقابل الاختزالي البسيط الذي يسم قصيدة "السعادة في فقدان الحس" لا يوجد له من أثر في هذه القصيدة، فالرؤية مركبة والشاعر يدرك أن المسالة يجب ألا تكون مفاضلة بين زمنين وإنما إدراك لحدود ومزايا كلٍّ منها.

يتناول الشاعر في المقطوعة الرابعة منظرًا مختلفًا تمامًا. منظر جماعة صغيرة على رأسها كاهن " في صباح ورع " ذاهبة لتقديم قربان: بقرة صغيرة مزينة كل جوانبها بأكاليل الزهور. هذا ما يظهر على الوعاء وهو منظر جميل مفعم بالقداسة، يتسم بالثبات فهو يوجد في اللازمان الكوني. ولكن الشاعر كعادته يود أن يؤكد حدود اللازمان فيتخيل المدينة التي تركتها هذه المجموعة البشرية، ويرى أنها ستكون خاوية، أي لا توجد فيها حياة.

وأنت أيتها المدينة الصغيرة، ستظل شوارعك أبدا ساكنة
وما من امرئ سيستطيع أن يعود
ليحكى، لم أنت مقفرة؟

إن المدينة الصغيرة ساكنة خاوية مقفرة، وهذا ما يحدث في اللازمان الكوني.

في المقطوعة الخامسة والأخيرة يترك الشاعر المناظر المختلفة ليتأمل في الوعاء وفي إشكاليه اللازمان الكوني في مقابل الزمان التاريخي. فيخاطب الوعاء ويخبره أنه شكل صامت " مطرز برجال وعذارى من الرخام" أي لا حياة فيهم، بل إن راوية الغابات تصبح هنا " نشيدًا رعويًا باردًا" لا يعرف دفء الزمان الإنساني التاريخي. ولكنه مع هذا "يعذبنا فيخرجنا عن حدود الفكر كما تفعل الأبدية" . فرغم أننا نعرف الجوانب المظلمة للازمان الكوني إلا أننا ندرك جماله وروعته، ومن منا لم يحلم بالثبات وبعالم لا نهاية له؟! ومن منا لم يحلم بعالم لا يعرف الموت؟ من منا لم يحلم بالأبدية؟ ولذا فحينما يطبق علينا الزمان الإنساني التاريخي و"عندما تضئ الشيخوخة هذا الجيل" وعندما تغمرنا الأحزان بسبب مرور الزمن فإن الوعاء سيبقى صديقًا للإنسان تقول له "الجمال هو الحق، والحق هو الجمال" . وهي عبارة كتبت عنها مئات الصفحات في محاولة تفسيرها، فكما نعلم في عالمنا، الحق ليس هو وحده الجمال، فالشر له جماله، والوقوف إلى جوار الحق قد يلحق الأذى بالإنسان. ومع هذا يمكن القول أن الجمال الذي يتحدث عنه الوعاء هو الكليات والأنماط الثابتة (فهو راوية الغابات وليس مؤرخًا عاديًا). هذه الكليات قد تم تنقيتها تماما من التفاصيل ولذا فهي متناسقة وتتسم بقدر كبير من الجمال، وهي فضلا عن ذلك حقائق ثابتة في حياة الإنسان فهي -بهذا المعنى- الحق، فكأن اللازمان الكوني يحوى من الحقائق ما يفيدنا نحن الذين نعيش في الزمان التاريخي.

■ ■ ■

ومعالجة كيتس لإشكالية الزمنين أو اللازمان الكوني في مقابل الزمان التاريخي الإنساني لها بعد مأساوي، رغم محاولته الناجحة في نهاية القصيدة أن يقبل وضعه الإنساني ويجعله منفتحًا على اللازمان الكوني، فهو يرى أنها ليست علاقة تضاد وإنما علاقة تفاعل إن تقبلها الإنسان فإنه يصل إلى حالة من التوازن والتصالح مع الحالة الإنسانية. أما في قصيدة الشاعر الإنجليزي أندرو مارفل (القرن السابع عشر) "إلى حبيبته الخجولة" (ترجمة الدكتور ماهر شفيق فريد) فتناوله لقضية الزمنين مختلفة تمام الاختلاف:

لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان
لما كان في هذا النفور يا سيدتي من جريرة
ولكنا قد جلسنا نفكر: أي الطرق نسلك
ونمضي نهار حبنا الطويل،
ولكنت على ضفة الكانج الهندي
تعثرين على اليواقيت، وكنت
على مجرى الهمبر أتشكى . .
كنت عشقتك عشر سنين قبل الطوفان
وكنت -إن أحببت- تتأبين
إلى أن يتحول اليهود عن دينهم،
ولنمت ثمار حبي
أكبر من الإمبراطوريات وأشد بطئًا!
ولانقضت مائة سنة أتغنى فيها
بعينيك وأرنو إلى جبينك،
ومائتا عام كيما أهيم بكل نهد من نهديك
وثلاثون ألفا لما بقى منك،
عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك
على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك!
ذلك أنك يا سيدتي تستحقين هذه المنزلة
وما كنت لأحب من هي أقل منك قدرًا .

لكنني لا أفتأ أسمع من خلفي
مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب،
وهنالك ترقد أمامنا
صحارى الأبدية الشاسعة .

لن يجد أحد جمالك بعد هذا
ولن ترن في لحدك المرمر
أصداء أنشودتي: ثم لتعالجن الديدان
تلك البكارة التي حافظت عليها طويلاً:
وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا،
وتستحيل شهوتي كلها رمادًا.
إن القبر لمكان خاص أخاذ
لكنى لا أخال أحدًا يعانق فيه أحدًا.

إذن.. ولون الشباب مازال مستقرًا
على بشرتك كطل الصباح،
وروحك ما زالت تواقة ناضجة
من مسامها بالنيران العاجلة
دعينا نستمع مادمنا قادرين
دعينا الآن - مثل كواسر الطير العاشقة
نلتهم زماننا في التو،
بدلا من أن نذوى في قبضته البطيئة.
دعينا نطوى كل قوتنا
وكل رقتنا في كرة واحدة،
ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف،
خلال بوابات العيش الحديدية.
وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً
فإنا لجاعلوها تجرى جريانًا.

القصيدة ببساطة شديدة عرض من ذكر شهواني على سيدة أن يضاجعها، ويبدو أن السيدة قد

رفضت بسبب خجلها. ولكن المتحدث في القصيدة ذكر عنيد، يفعل كل ما في وسعه ليصطاد الأنثى، ويبدو أن هذه الأنثى ليست امرأة عادية، فهي مثقفة أو على الأقل أرستقراطية، فاصطيادها يجب أن يتم بطريقة مصقولة ومهذبة على السطح على الأقل، ولكل مقام مقال! وأن يصطاد الذكر أنثى مثقفة أرستقراطية أمر مختلف عن اصطياد غانية من الشارع ولذا نجد أن عملية الإغواء المتمثلة في هذه القصيدة فريدة، وربما في الأدب العالمي. فالقصيدة على سبيل المثال مكونة من ثلاثة أقسام تأخذ شكل محاجة منطقية، القسم الأول هو الأطروحة (المستحيلة) thesis ("لو كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان/ لما كان في هذا النفور يا سيدتي من جريرة"). والقسم الثاني هو الأطروحة المضادة التي تنسف الأطروحة المستحيلة تمامًا anti- thesis ("لكنني لا أفتأ أسمع من خلفي/ مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب"). والقسم الثالث هو الأطروحة الثالثة المركبة التي تحاول الجمع بين الأطروحة المستحيلة والأطروحة المضادة وتمزج بينهما synthesis ("وهكذا فلئن كنا لا نستطيع وقف شمسنا ثابتةً/ فإنا لجاعلوها تجرى جريانا").

تبدأ القصيدة بكلمة "لو" بكل ما تفيد من استحالة، فالمتحدث يخبر السيدة أنهما لو كانا يعيشان في اللازمان الكوني فلا بأس من التمنع والخجل فعندهم متسع من الوقت. ثم يسترسل الشاعر في وصف هذا اللازمان الكوني. نعم، لو كان عندنا هذا اللازمان لعشقتك عشر سنين قبل الطوفان (طوفان نوح) وأن أردت أنت أن تتمنعي آلاف السنين إلى أن يتحول اليهود عن دينهم (في آخر الأيام حسب بعض الرؤى المسيحية). ثم ينتقل بعد ذلك المتحدث الماكر إلى جسد السيدة المتمنعة: لو كان عندنا وقت لقضيت مائة عام أتغنى بعينيك، ومائتي عام بكل نهد من نهديك، وثلاثين ألفًا لما بقى منك (أي الجزء السفلى!) "عمر على الأقل لكل عضو من أعضائك على أن يتكفل آخر الأعمار بالإبانة عن قلبك"، "ذلك أنك يا سيدتي تستحقين هذه المنزلة"، وهو نفسه ما كان يمكنه أن يحب إلا بهذه الطريقة، وبهذا الإيقاع البطيء lower rate.

وهذا الاسترسال في وصف اللازمن هو مجرد فانتازيا محكومة بـ "لو". ولذا في المقطوعة الثانية تأتى الأطروحة قاسية صادمة، "لكنى لا أفتأ أسمع من خلفي/ مركبة الزمان المجنحة مسرعة تقترب" (في الأساطير الإغريقية كانوا يتصورون أن إله الشمس يتحرك في مركبة مجنحة). إن

الزمان التاريخي يطبق علينا، أما اللازمان الكوني، هذه الأبدية، فهي مجرد صحارى شاسعة. وإذا كان اللازمان الكوني بلا نهاية، فنحن نعرف تمام المعرفة نهاية زماننا الإنساني وهي القبر. هذا القبر قد يكون رخاميًا فاخرًا ولكنه، في نهاية الأمر، لحد صامت لن ترن فيه أنشودة المتحدث، أما بكارتك التي تحافظين عليها بهذا العناد أيتها العذراء الجميلة، فستتكفل بها الديدان "وليستحيلن شرفك النادر المثال ترابًا/ وتستحيل شهوتي كلها رمادًا". وبسخرية لاذعة وبمهارة الذكر الذي يجيد فن الاصطياد يخبرها بشكل قاطع "أن القبر قد يكون مكانًا خاصًا أخاذًا"، ولكن حسب معلوماته لا يعانق أحد فيه أحدًا، وهذه هي المشكلة، فما هو الحل؟

هذا هو المنطق الناصع الواضح، وهذه هي المقدمات المنطقية التي لا لبس فيها ولا غموض. ويتطوع المتحدث بتقديم الحل فينصح هذه الأنثى المتمنعة وهي بعد في ريعان الشباب لم يزل "لون الشباب مستقرًا/ على بشرتك كطل الصباح" (أي أنه سريعًا ما سيزول) وما زالت الشهوة مشتعلة داخلها، ينصحها بأن تسلمه نفسها حتى يمكنهما أن يستمتعا الواحد منهما بالآخر:

دعينا الآن - مثل كواسر الطير العاشقة

نلتهم زماننا في التو،

بدلاً من أن نذوى في قبضته البطيئة".

وتزداد حدة الشهوة والرغبة في هزيمة الزمن عن طريق الغوص فيه وإرواء الجسد فيطلب منها أن يطويا كل رقتهما وكل قوتهما في كرة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف

خلال بوابات العيش الحديدية.

نحن نعيش في الزمان التاريخي ولا يمكننا أن نوقف الشمس التي تتحرك ويتحرك معها الزمن، ولذا فلنحاول على الأقل أن نجعله يجرى جريانًا. ولكن، ومع هذا، رغم نغمة الانتصار في الجزء الأخير إلا أن الصور الشعرية تقول قصة أخرى، فهل يستخدم المنتصر صورا مثل "كواسر الطير العاشقة" و"بوابات العيش الحديدية" وعبارات مثل "الصراع العنيف". ألا يعبر هذا عن اشمئزازه من انتصاره؟

■ ■ ■

وفي القصائد الثلاث المتبقية يوجد زمانان أيضا، ولكن تتناول كل قصيدة قضية الزمن من منظور إشكالية لا علاقة لها بإشكالية الزمان الكوني في مقابل الزمان الإنساني. ولنبدأ بقصيدة شكسبير "كالشتاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر" وترجمة القصيدة والتعليق عليها من كتاب دراسات في الشعر والنقد لأستاذي الدكتور محمد مصطفي بدوى حيث يتناول إشكاليات فكرية وجمالية عديدة من بينها إشكالية الزمن وقضية الوحدة الفنية.

كالشتاء كان غيابي عنك يا بهجة العام العابر
لكم أحسست بدمائي تتجمد بردًا
ولكم شهدت أيامًا قاتمة
وحولي ديسمبر الكهل عاريًا قاحلاً أينما ذهبت.

ومع ذلك كان غيابي في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولهن.

لكنني لم أجد في هذه الذرية الغنية
سوى أمل اليتامى وثمرة عديمة الأب،
فالصيف وملذاته وقف عليك.
وحينما تغيب عنى تصمت الطيور ذاتها.

وإذا غنت أبدًا فإنما تشدوا شدوًا فاترًا
حتى إن أوراق الشجر تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء.

في هذه القصيدة يتناول الشاعر الزمن من ناحيتين مختلفتين فيعرضه أولا من الوجهة الذاتية،

ثم يحاول بعد ذلك أن يصفه وصفًا موضوعيًا. فمن الناحية الموضوعية كان غياب الشاعر عن حبيبته أثناء الصيف والخريف، لكن الشتاء هو الزمن العاطفي لهذا الغياب. ولا شك أن شاعرًا أدنى من شكسبير كان سيبالغ في المقابلة بين هذين الزمنين وفي توكيد أوجه الخلاف بينهما حتى يحمل للقارئ الأثر البالغ الذي يولده في نفسه افتراقه عن حبيبته. ولكن إذا كان الشاعر سيعرض شتاء روحه بصورة مقنعة وبعد ذلك ينتقل إلى وصف الصيف والخريف وصفًا مفصلاً مبينًا ما فيهما من ملذات وسرور فإنه بذلك سيخلق لنا قصيدة منقسمة في جوهرها إلى شطرين: أولهما يطفح بالأسى وثانيهما يفيض سعادة وغبطة، ولا شك أنه سيكون قد عرض الموقف عرضًا منطقيًا لا غبار عليه، وحقق بذلك الوحدة المنطقية، إلا أنه في هذه الحالة لن يكون قد حقق الوحدة الفنية الشعرية الحية، إذ ستصبح قصيدته منشقة إلى شقين عاطفيين متباينين، وليست الوحدة الفنية في جوهرها إلا وحدة عاطفية.

لا، إن شكسبير أسمى من أن يفعل ذلك، بل إننا نستطيع أن نحمل إليه نفس الصفات التي نسبها أرسطو إلى هوميروس، فنقول إنه تنبه إلى حقيقة الوحدة الفنية وذلك إما عن طريق الحدس وإما عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر. انظر وصفه للصيف والخريف اللذين يقابل بينهما وبين الشتاء:

ومع ذلك كان غيابي عنك في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الخصبة الممتلئة الحبلى بالكثرة الغزيرة
حاملةً ثمرة الربيع الخصبة
كبطون الأرامل عقب موت بعولتهن.

إنه لا يصف الصيف وصفًا موضوعيًا مفصلاً، وإنما يكتفي فيما بعد بقرنه إلى الملذات فحسب. حقا إنه يصف الخريف بشيء من التفصيل، لكن ما الذي يثير انتباه الشاعر فيه؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة، ولكن أي امتلاء وأية غزارة وكثرة؟ ليست كثرة الأفراح وغزارتها، ولا هو امتلاء الحياة بإمكانياتها المحققة، ولا هي الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة. إنها الكثرة والامتلاء والغزارة التي يصحبها الحرمان والنقصان. ونحن ندرك ذلك عن طريق الصورة التي توحي بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر، إذ يشبهها الشاعر "ببطون الأرامل عقب موت بعولهن".

وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التي جعلت الشاعر يعيش الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت -بطريقة نصف واعية- عرضه صورة الصيف والخريف ذاتها. ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول عاطفي متباين لحدث التنافر العاطفي في نفس المتلقي، ولضاعت الوحدة العاطفية، ولدخل بعض الزيف على التجربة.

الوحدة العاطفية إذن هي الدليل على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني، فالعمل الفني عبارة عن تجسيد للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءها لعين الرائي ملونًا لونًا معينًا، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعًا وتتعاون على إبراز غاية واحدة. فغياب شاعرنا عن حبيبته سلب الدنيا في نظره معناها وقيمتها وجمالها ودفئها. وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها. فهو يعيش في الشتاء ودماؤه تتجمد من البرد وأيامه قاتمة وكل ما حوله قاحل ماحل. وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقًا، لكنه لم يجد فيها إلا "أمل اليتامى" و"ثمرة عديمة الأب"، وكيف لا، ومصدر الحب والحنان والدفء والأمل والحق، غائب عن وجوده؟ رأى الأشجار مورقة حقًا لكن أوراقها "شاحبة"، وسمع الطيور تغنى أحيانًا، لكنها تشدو شدوًا فاترًا يؤذن بقرب الشتاء. فبالشتاء يبدأ الشاعر وإلى الشتاء ينتهي به المطاف، وما ذلك في الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت. فالشتاء في روحه، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه، أو قل إنه يجد في كل ما يراه في هذه الطبيعة رموزًا لحالته الشعورية.

وإذا كان الأمر كذلك فلن نجد في القصيدة أوصافًا لذاتها، ولن نجد الشاعر يسعى وراء المجاز والصور لأجل التنميق والتزويق، وإنما نجد العكس. فلم تعد مهمة المجاز هنا مجرد إثبات المعنى أو تقريره وتوكيده بقدر ما هي إضافة حقيقية إليه، كما هي الحال في تشبيه الشاعر أيام الخريف "ببطون الأرامل عقب موت بعولهن"، فهو لا يكتفي بتشبيه أيام الخريف بامتلاء بطن المرأة الحبلى، ولا يكتفي بالتكافؤ بين المشبه والمشبه به في صفة الامتلاء، إنما يذكر امرأة في علاقة إنسانية معينة (أرملة حبلى فقدت بعلها)، ولهذا بالطبع دلالته، إذ يضيف التشبيه إلى المعنى إضافة حقيقية، ألا وهي فكرة الحرمان والضياع، وسيبدى لنا التحليل أن لكل لفظة من ألفاظ القصيدة تقريبًا وظيفة حقة تحدد جانبًا من طبيعة رؤية الشاعر للوجود خلال اللحظة التي تسجلها لنا القصيدة، وأنه لا

يوجد وصف مفتعل أو عنصر حشره الشاعر عنوة دون أن ينغمه مع بقية عناصر القصيدة، بل إن المشبه والمشبه به اتحدا اتحادًا فعليًا فيها بحيث إنه يمكننا أن نقول إن كل قضية فيها تكاد تكون صادقة على مستويين مختلفين. وهي ظاهرة تدل على أن إدراك الشاعر للحقيقة إدراك صُوَري [نسبة إلى "صور"] في جوهره فتطور فكره هو ذاته تتابع الصور التي تتألف منها رؤيته (ولعل هذا هو أهم ما يميز الشعر الإيحائي عن سواه).

فمثلاً يحس الشاعر بالبرد في الشتاء وفي الوقت نفسه يسلبه غيابه عن حبيبته حرارة الحب ودفئه، وديسمبر كهل لأنه نهاية العام ولأنه قاحل لا خصوبة فيه ولا حيوية، وأيام الخريف حبلى حقًا لأنها أيام الحصاد، والطبيعة حينئذٍ قد نضجت فيها الثمرة التي غرسها الربيع، وأوراق الشجر "تبدو شاحبة تخشى قرب الشتاء" لأنها حقيقية يتغير لونها فتصفر قبل الشتاء ولأن الخوف ذاته يولد شحوب الوجه. هذه هي سمة الوحدة العضوية التي يرتبط فيها اللفظ بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، وتكون العلاقة بينهما علاقة حية نامية يكشف لنا فيها التحليل عن نواحٍ جديدة كلما أمعنّا النظر.

■ ■ ■

وقصيدة الشاعر المصري صلاح جاهين "باليه" وهي بالعامية المصرية تتناول زمانين، الماضي والحاضر، وكلاهما زمان تاريخي إنساني، ورغم ذلك يرى الشاعر أن ثمة تعارضًا بينهما:

... وبنت أم أنور، بترقص باليه

بحيرة البجع،

سلام يا جدع ...

سلام ع الإيدين اللي بتقول كلام،

سلام ع السيقان اللي مشدوده زى الوتر،

سلام ع القوام اللي مليان دلع مش حرام

حلال، زى نور القمر ..

سلام ع الخطاوي اللي بتمرع الكون تداوى،

سلام ع الغناوي

سلام ع النسيم في الشجر.

. . . وبنت أم أنور، بتضرب بساقها الفضا،
وبتشب، وتلب وتنط نطه غضب،
ونطة رضا،
وبتقول بلغوة إيديها: اللي فات انقضى،
. . حقيقي مضى

كانت أمك يا بنتي،
في أزجال معلمنا بيرم عليه السلام،
ما تعرفش تركب سوارس تروح الإمام،
وتمشى. . . تقع.

يستخدم الشاعر صلاح جاهين كل إمكانيات العامية المصرية، وكل التقاليد الأدبية، والحيل البلاغية التي يستخدمها شعراء العامية المتأثرون بالتراث الشفهي، ولكن بناء قصائده الشعرية يبين أنه شاعر ماكر حاذق يهتم بالصنعة مما يجعله وثيق الصلة بشعراء الفصحى. ولكن اهتمام جاهين بالصنعة لا يقوده إلى السقوط في الشكلية والشكلانية، بل على العكس نجد أن شاعرنا يستخدم قدراته الفنية لينقل لنا رؤية ناضجة ومتفتحة للحياة، بل يمكنني القول إن نضوج الشكل عند جاهين هو نتاج لنضوج الرؤية. وما سنحاوله هنا هو أن نقدم قراءة تحليلية متعمقة للنص لنبين مدى نضج رؤيته الفنية والإنسانية، وأن شاعر العامية "السهل والبسيط" هو أيضًا صانع ماكر ماهر.

عنوان القصيدة هو "باليه" واختيار الشاعر لهذه الكلمة الغربية هو أمر متعمد وله دلالة عميقة إذ إن القصيدة تبين التنافر الكامل بين زمانين: حاضر الإنسان العربي الحي الثائر وماضيه الساكن الآسن. هذا الحاضر الجديد في تصور الشاعر منفتح على العالم الغربي، ولعل أحسن رمز لهذا العالم الثائر المتحرك وأهم تجسيد له هو راقصة الباليه، فهي في حالة حركة دائمة، بل حركة غاضبة، بل حركة لا تحدها حدود:

وبنت أم أنور بتضرب بساقها الفضا ،

وبتشب ، وتلب وتنط نطة غضب ،

ونطة رضا .

والحركة المتحدية تسيطر على النغم الداخلي والخارجي، وتصل إلى قمة انتصار الحاضر في قوله :

وبتقول بلغوة أيديها : اللي فات انقضى ،

. . حقيقي ، مضى .

هذا الحاضر الحركي الجديد يقف على طرف النقيض من الماضي الراكد الذي عالجه بيرم التونسي في أشعاره . وإذا كانت راقصتنا دائبة الحركة ، فأمها لم تكن قادرة حتى على السير . كما أن رؤية الأم للعالم كانت محدودة ، إذ إنها كانت تجد صعوبة بالغة في أن تركب "سوارس تروح الإمام" لزيارة أولياء الله وللتبرك بهم ، بينما تقضى البنت وقتها في فعل حديث تمامًا : رقص الباليه . و "السوارس" هي نوع من العربات تجرها الخيول مما يستدعى إلى الأذهان ماضيًا زراعيًا آسنًا ، يخشى الآلات والتقدم التكنولوجي . باختصار رؤية الأم رؤية متواكلة تتوقع العون من قوى الغيب دون أن تحرك ساقها ، وتنتظر المعجزات بدلا من صنعها .

وبناء القصيدة العام يتفق مع هذه القراءة النقدية ، فالحركة الأولى من القصيدة حركة هادئة إيجابية يعبر فيها الشاعر عن إعجابه بالانطلاقة الجديدة . انظر إلى صور الوتر والقمر وصورة "الخطاوي اللي بتمرع الكون تداوى" ، فهي بلسم للكون . وتنتهي هذه الحركة بصورة هادئة للغاية :

سلام ع الغناوي

سلام ع النسيم في الشجر

هي صورة تجمع بين النغم والرقص والانطلاق .

أما الحركة الثانية فهي حركة غاضبة ثائرة، وربما تتسم بشيء من العدوانية، ففيها يؤكد الحاضر انتصاره الكامل على الماضي. ولذا فبدلاً من الصور الهادئة بل والحالمة نجد صورًا غاضبة، فالراقصة تضرب بساقها الفضا، أي الكون بأسره، ويداها لا تقولان "أي كلام" وإنما تؤكد موت الماضي. وانظر إلى هذين البيتين اللذين يعكسان جوهر هذه الحركة الثانية:

وبتشب، وتلب وتنط نطة غضب،

ونطة رضا.

استخدام الباء والطاء يخلقان حاله من الاختناق، لا تنفرج إلا عند كلمة "رضا". وعندها تقول الراقصة "اللي فات انقضى". و"رضا" و"انقضى" لهما حرف الروي نفسه، فهو يربط بين انقضاء الماضي ورضا الراقصة بهذا. ويظهر المتحدث بصوته بشكل مباشر واضح إذ يؤمِّن على كلامها ويقول "حقيقي مضى".

والحركة الثالثة والأخيرة في القصيدة هي أقصر الحركات لأنها تعالج الماضي الراكد. فالسوارس -كما أسلفنا- تستدعى صورة مجتمع متخلف، وكذا مسألة زيارة الأولياء. وتنتهي هذه الحركة بالأم، وقد وقعت، فهي غير قادرة على المشي- رمز مناسب لماضٍ راكد، يرفضه الشاعر ويحاول أن يطرده كأنه أحد الأشباح.

هذه هي الرؤية لظاهر القصيدة، وهذه هي الأطروحة الواضحة، ولكننا إذا دققنا النظر فإننا نجد شيئًا مختلفًا. فالتناقض بين الماضي والحاضر ليس كاملاً، كما قد يبدو لنا لأول وهلة؛ إذ إن الشاعر يحاول بطريقة ذكية أن يبين لنا أن الحاضر إن هو إلا استمرار للماضي، فهو قد نبع منه. انظر على سبيل المثال إلى الراقصة، نحن لا نعرف اسمها، إذ ينسبها الشاعر لأمها، فهي "بنت أم أنور"، ولدتها أمها وربتها، فالحاضر إذن هو ابن الماضي. ونحن لا نعرف اسم الأم نفسها فهي تنسب لابنها البكر كما هي الحال في المجتمعات العربية التقليدية. والشاعر نفسه يؤكد أن بيرم التونسي الذي احتفي بهذا الماضي هو "معلمنا"، بل ويستخدم عبارة تقليدية "عليه السلام" لا تستخدم إلا للإشارة للأنبياء والصالحين. وحركية وعالمية الحاضر، التي ترمز لها رقصة الباليه، يحيط بها

إدراك للمحلى. فتعليق الشاعر على هذه الرقصة الغربية عامي مصري، مغرق في عاميته ومصريته ("بحيرة البجع/ سلام يا جدع"). كما أنه يكرر كلمة "سلام" عده مرات ليؤكد البعد التقليدي لهذا الحاضر الجديد. والشيء نفسه نجده في حديثه عن القوام "اللي مليان دلع"، ولكنه يؤكد لنا أنه "دلع مش حرام"، وهو بهذا يفرق بين هذا النوع من التمرد البناء، والثورة التي يمكن أن تحطم الماضي ومن ثم المستقبل!

إن جاهين يؤكد ارتباط الزمانين الحاضر والماضي بعضهما ببعض؛ فالحاضر هو نتاج الماضي، تمامًا كما أن راقصة الباليه هي بنت أم أنور، كما أن جاهين هو تلميذ بيرم التونسي. إن جاهين هو حقًا صانع ماكر ماهر، فهو لا يقبل الماضي بحلوه ولا يرفضه بقضه وقضيضه، فرؤيته مركبه تنطلق من موقف نقدي من الماضي، ولكنه ليس تفكيكيًا ولا عدميًا، بل هو موقف بناء يرى امتداد الماضي في الحاضر، وهو ينقل هذه الرؤية المركبة من خلال الصورة وبنية القصيدة المركبة، ومن خلال الجرس الداخلي الذي يتحكم فيه الشاعر ببراعة فائقة.

■ ■ ■

والقصيدة التالية "واحد شاي"، وهي بالعامية المصرية أيضا، تتحرك بين زمانين الحاضر والماضي، ولكن الحاضر يوجد بكل ثقله أما الماضي، الزمان الجميل، فثمة إشارة سريعة له. والقصيدة نشرت في جريدة المساء المصرية في الخمسينيات، وقد بحثت عن صاحبها عبثًا، فاحتفظت بها في أوراقي ونسيت اسمه (ويا ليته لو قرأ هذه الدراسة أن يتصل بنا، فلا شك أن عنده من القصائد الكثير، التي لم تجد طريقها إلى النشر وفيما يلي نص القصيدة:

هات لي واحد شاي يا جمعة وصلحه
خليه تقيل
أصلي عليل
والعقل سايب ياسي جمعة مطرحه
تايه في دنيا كلها فلقه وألم
وأنا عقلي ياما بالسعادة حلم

صبح ومسا
وتلقى برضه الحسره عندي والأسى
من يوم ما سبنا يا أخينا المدرسه .

فاكر يا واد
صحيح زمان كنا لسه إحنا ولاد
يعني عيال
صغيرين مدلعين وولاد حلال
والبخت مال ،
والدنيا يا ابني بهدلتنا ، وبهدلتنا بالقوى
يا قوى
والجسم أصبح مستوي .

إنت خلاص يا جمعة عديت لوحدك
شفت بختك
أما أنا طول عمري دايخ
والمرتب يا ابني بايخ
والغريبة إنني أصبحت شايخ
والعنين تشبه تمام عين المشايخ .

إيه دا يا ابني؟
ليه يا جمعة الشاي ده ماسخ؟

النهاية . .
أصلنا في دوامه دايره

ناس في وسط الخلق حايره

دنيا سايره .

والنبي يا جمعة تعذرني شويه

إنت حمال للأسيه

أصلي عقلي مش مرابط مطرحه .

هات كمان شاي حلو تاني

وصلحه . . .

هذه قصيدة مركبة إلى أقصى درجة تختلط فيها المأساة بالملهاة والأحزان بالأفراح والأمل باليأس والمقدرة على التجاوز بالاستسلام والإذعان، وهذه الأحاسيس المتناقضة تمتزج بشكل يثير الدهشة والإعجاب. ويتبدى هذا الامتزاج والتمازج في بنية القصيدة وفي صورها وفي تفاصيلها. ولكن قبل أن نبدأ في "قراءة" القصيدة قراءة نقدية متعمقة لابد أن نشير إلى شكلها المبتكر. فالقصيدة كتبت في قالب يعرف في الأدب الغربي باسم المونولوج الدرامي dramatic monlogue. وهذا النوع الأدبي -كما يدل اسمه- هو مونولوج، أي حوار بين شخص ونفسه (على عكس الديالوج، أي حوار بين شخصين أو أكثر). والمونولوج يندرج تحت تصنيف الشعر الغنائي، ولكن هذه القصيدة مونولوج درامي، لأن بطل القصيدة لا يوجد بمفرده ولا يتحدث مع نفسه، وإنما يوجد مع شخصيات أخرى يتحدث إليها ويتفاعل معها. وهذه الشخصيات الأخرى لا تتلقى ما يقول البطل دون حراك بل تستجيب له بطريقة قد تروق له وقد لا تروق. بمعنى آخر ثمة دراما كاملة هنا فيها خلفية وحبكة وشخصيات وصراع، ونحن ندرك هذه الدراما من خلال مونولوج البطل واستجابته لما حوله.

واختيار الشاعر لهذا القالب اختيار موفق، فهو يود الثرثرة عن كل شيء: عن مشاكله، عن تاريخ حياته، عما يدور في ذاته فهو يعيش في الحاضر (الزمان التاريخي الاجتماعي)، والحاضر بالنسبة له طريق مسدود. ولو لجأ الشاعر للشكل الغنائي المعتاد للقصيدة لقدم لنا قصيدة سردية مليئة بالتأوهات والإحساس بالرثاء للذات وكأننا نسمع إحدى الأغنيات الهابطة!

والقصيدة مكتوبة بالعامية المصرية، وهو قالب مناسب تماما للتعبير عن تجربة الضياع التي يجتازها الشاعر وعن خلفية القصيدة (مقهي بلدى)، وبالتالي تصبح العامية (التي لا تحاول أن تكون فصحى كما هي الحال في السيرة الهلالية) أداة مناسبة في يد الشاعر يعبر بها عن ذاته.

وبطل القصيدة، صاحب المونولوج، هو إنسان يمارس إحساسًا عميقًا بالاغتراب وبأن العالم أرض خراب، وهو يمارس هذه الأحاسيس وهو جالس في مقهي بلدي. وارتباطات المقهى في الذهن المصري معروفة لنا جميعًا. فالمقهى ملاذ من لا يجد مأوى، وهو المكان الذي نقتل فيه -نحن معشر المصريين- الوقت والزمان، ولكنها أيضا مكان يلتقي فيه الأصدقاء باعتبارهم جماعة تراحمية تلتقي خارج عالم البيع والشراء والمكسب والخسارة، خارج الزمان التاريخي.

تبدأ القصيدة ببطل القصيدة يطلب من جمعة القهوجي أن يحضر له "واحد شاي تقيل"، فقلبه عليل. ولنلاحظ كيف تربط القافية بين الشاي التقيل (رمز طريف للرغبة في التجاوز) والقلب العليل. ثم يبدأ الشاعر في التحدث عن أسباب ألمه فنعرف أنه بدأ يدرك أنه قد ترك وراءه عالم البراءة وزمانها ودخل عالم الخبرة وزمانها، ولكنه لا يريد أن يفلت حلم البراءة والسعادة من يديه. فالعقل، "تايه في دنيا كلها فلقه وألم" ولكن عقله "ياما بالسعادة حلم". ومرة أخرى تربط القافية بين الألم والحلم، تماما مثلما تربط بين "الأسى" وعالم "المدرسة"، عالم البراءة، حينما كنا "صغيرين متدلعين وولاد حلال"، ولكن هذا كان "زمان".

ولكن بعد أن نحلق مع الشاعر في عالم البراءة نرتطم مرة أخرى بعالمنا، فالحاضر هو الحقيقة الأساسية، وهو حقيقة مريرة وطريق مسدود، عالم الألم والبخت المايل. وهكذا تستمر حركة الصعود والهبوط، حركة التحليق في سماء البراءة والنور ثم السقوط في هوة الخبرة والظلام، حركة المقدرة على الحلم والتجاوز ثم الإخفاق في إنجاز ذلك. وتصل هذه الحركة إلى قمتها وهوتها في الأبيات التالية:

والدنيا يا ابني بهدلتنا وبهدلتنا بالقوى

يا قوى

والجسم أصبح مستوي.

فالسطر الأول والثالث هما تعبير كامل عن الألم الذي "بهدله بالقوى" وجعل "الجسم مستوي". ولكن بينهما توجد كلمة "يا قوى"، فكأن الشاعر لا يريد أن يضيع تمامًا، ولذا فهو يبتهل إلى الله بطريقته البسيطة العامية. وكلمة "يا قوى" التي يستخدمها تؤكد الرغبة في التجاوز، ولكنها نظرا لارتباطها بقافية البيتين الأول والثالث الحزينين، فإنها أيضا إعلان عن عجزه.

ورغم أن القصيدة مونولوج، فإنها حوار مع الذات ومع جمعة في ذات الوقت، فالشاعر وجمعة كانا يمرحان سويا في عالم الطفولة، وقد فعلت الدنيا فعلها بهما سويًا أيضًا. ولا ندرى إن كانت الأبيات التالية نوعًا من أنواع السخرية أم لا؟ إذ يقول الشاعر عن صديقه إنه قد "عدى" وتجاوز حالة الألم التي يعيش فيها هو. ولكن ما حقيقة ذلك؟ نحن نعرف من القصيدة أن جمعة يعيش في عالم الخبرة والألم، قد يكون هو صاحب المقهى أو ربما عاملاً فيها، وقد يكون دخله أكبر من دخل الشاعر، ولكن القصيدة لا تتحدث عن آلام الفقر إلا عرضا، فالمرتب حقيقة "بايخ"، ومع هذا يؤكد الشاعر أن هذا ليس هو السبب. قد يكون أحد الأسباب، أو سببًا مساعدًا، ولكنه ليس السبب الوحيد ولا يشكل الكل، فالشاعر قد أصيب بالشيخوخة نتيجة لأحزانه.

ثم تصل القصيدة إلى ذروتها الفنية وهوتها النفسية حينما يأتي الشاي، ولكنه شاي "ماسخ" رمز لحاضره ولعالم الآلام الذي يتحرك فيه شاعرنا، عالم يدور بشكل عبثي. فهو كالدوامة تدور دون هدف أو غاية. وهكذا تحول الزمان من فضاء يحقق فيه الإنسان ذاته إلى حركة دائرية لا معنى لها. ويبدو كأن الشاعر يود الإذعان لها:

النهاية . . .

أصلنا في دوامة دايره

ناس في وسط الخلق حايره

دنيا سايره.

فكأن إيقاع الحاضر الآلي قد داس وقضى عليه تمامًا. ولكن الشاعر لا يذعن تمامًا ولذا يتوجه إلى جمعة، إلى الإنسان وعالم التراحم، ويخبره أنه لا مفر من التضامن الإنساني أمام هذا البؤس وأمام هذا الألم. وتختلط البراءة بالخبرة والسعادة بالبؤس والتجاوز بالعجز والزمان التاريخي بلازمان الطفولة والبراءة في البيتين الأخيرين:

هات كمان شاي حلو تاني

وصلحه . . .

فرغم أن المحاولة الأولى أتت بالشاي الماسخ، فلا بأس من محاولة ثانية، فلعل الشاي الجديد ينجح في إنقاذه بشكل مؤقت من قبضة العالم الماسخ ومن الحاضر المغلق ومن الزمان الرديء. ولكن شاعرنا كعادته يوازن الألم بالأمل، والأمل بالألم، وكلمة "تاني"، تذكرنا ببداية القصيدة، فكأن القصيدة تأخذ شكل الدائرة، والدائرة في هذه القصيدة هي الدنيا المصابة بالمسخ، فنبرة الأمل الأخيرة ليست صافية، وإنما يشوبها الألم. وتأكيد المقدرة على التجاوز ليست نهائية إذ يقوضها إدراكنا لدائرية القصيدة، والعكس أيضا صحيح، تمامًا مثل عكس العكس، فدائرة الدنيا العبثية توازنها دائرة الألم الذي يتخلله الأمل، ودائرة الأمل الذي يقطعه الألم. وهذه هي دائرية الحياة الحقيقية، سنجد دائمًا وسط دوامة الآلام جزيرة تراحمية مثل قهوة المعلم أو الصبي جمعة، ولكن في الجزيرة التراحمية سنجد الأشواك والأحزان مثل شاي جمعة الماسخ.

■ ■ ■

ولأختم هذا النص بقصة فنان مدينة كوورو من كتاب الكاتب الأمريكي (القرن التاسع عشر) هنري ديفيد ثورو وولدن التي تتناول قضية الزمنين الكوني والتاريخي بطريقة فريدة. وهي قطعة نثرية ولكنه نثر أقرب إلى الشعر الغنائي ينقل لنا رؤية الكاتب من خلال صور مجازية أساسية، صورة الفنان المستوعب تمامًا في عمله الفني والذي كان يبغى الكمال فأدار ظهره للزمان التاريخي وانتصر عليه ودخل الزمان الكوني:

"كان هناك فنان يعيش في مدينة كوورو، دائب المحاولة للوصول إلى الكمال. ومرة تراءى له أن يصنع عصًا. وقد توصل هذا الفنان إلى أن الزمان عنصر مكون للعمل الفني الذي لم يصل بعد إلى الكمال، أما العمل الكامل فلا يدخله الزمان أبدًا. فقال لنفسه: سيكون عملي كاملاً من جميع النواحي، حتى لو استلزم الأمر ألا أفعل شيئًا آخر في حياتي.

"فذهب في التو إلى غابة باحثًا عن قطعة من الخشب، لأن عمله الفني لا يمكن أن يُصنع من مادة غير ملائمة. وبينما كان يبحث عن قطعة الخشب، ويستبعد العصا تلو الأخرى، بدأ أصدقاؤه تدريجيًا في التخلي عنه، إذ نال منهم الهرم وقضوا، أما هو فلم يتقدم به العمر لحظة واحدة، فوفاؤه لغايته وإصراره وتقواه السامية أضفت عليه، دون علمه، شبابًا أزليًا. ولأنه لم يهادن الزمن، ابتعد الزمان عن طريقه، ولم يسعه إلا أن يطلق الزفرات عن بعد، لأنه لم يمكنه التغلب عليه. وقبل أن يجد الفنان العصا المناسبة من جميع النواحي، أضحت مدينة كوورو أطلالا عتيقة، فجلس هو على أحد أكوامها لينزع لحاء العصا. وقبل أن يعطيها الشكل المناسب، كانت أسرة كاندهار الحاكمة قد بلغت نهايتها، فكتب اسم آخر أعضائها على الرمل بطرف العصا، ثم استأنف عمله بعد ذلك. ومع انتهائه من تنعيم العصا وصقلها لم يعد النجم كالبا في الدب القطبي. وقبل أن يضع الحلقة المعدنية (في طرف العصا لوقايتها)، وقبل أن يُزيِّن رأسها بالأحجار الثمينة، كانت آلاف السنين قد مرت. وكان براهما قد استيقظ وخلد إلى النوم عدة مرات.

"وحينما وضع الفنان اللمسة الأخيرة على العصا، اعترته الدهشة حين تمددت بغتة أمام ناظريه لتصبح أجمل المخلوقات طُرًا. لقد صنع نسقا جديدًا بصنعه هذه العصا، عالما نسبه كاملة وجميلة، وقد زالت في أثناء صنعه مدن وأسر قديمة، ولكن حلت محلها مدن وأسر أكثر جلالاً. وقد رأى الفنان الآن وقد تكومت عند قدميه أكوام النجارة التي سقطت لتوها، رأى أن مرور الوقت في السابق بالنسبة له ولعمله كان مجرد وهم، وأنه لم يمر من الوقت إلا القليل.

"كانت مادة عمله نقية صافية، وكان فنه نقيًا صافيًا، فكيف كان يمكن للنتيجة ألا تكون رائعة؟".



تشارلز سيميك

العالم لا ينتهي

(ثلاثون قصيدة نثر وتقدمة)

شِعْرُ حمقى القرية[1]

لا شيء من المخيّلة الإراديّة للمتمرّسين [في الكتابة]. لا ثيمات، تطوُّرات، بناء، أو منهج.

على العكس، ثمّة، فقط، المخيّلة التي تتشكّل من العجز على الامتثال.

-هنري ميشو

أحلم بكوزمولوجيّات[2] هائلة، سِيَر، وملاحم مختزلة في حجم إبيغرام[3]،

-إيتالّو كالفينو

إنَّ كتابةَ قصيدةِ نثرٍ كمحاولةِ الإمساكِ بذُبابةٍ في غرفةٍ معتمةٍ. على الأرجح بأنَّ الذُّبابةَ ليستْ هُناك، الذّبابةُ في رأسِكَ؛ رغمَ ذلكَ، تواصِلُ التّعثّرَ والارتطامَ بالأشياءِ في مُطارَدةٍ محمومةٍ. قصيدةُ النّثرِ انفجارُ لغةٍ عقبَ ارتطامٍ بقطعةِ أثاثٍ كبيرةٍ.

رغمَ ذلكَ، لِمَ نقومُ بتلكَ]المُحاولة[؟ ما فتنةُ مُهمَّةٍ كهذهِ تبدو خرقاءَ في الظّاهرِ؟

لقد كانتْ قصائدُ النّثرِ التي كتبتها، بالنّسبةِ لي، نتاجَ محاولتي الرّحيلَ عن نَفْسِي. أنْ أتحرّرَ من مخيّلتي وعقلي، أنْ أشرعَ في مغامرةٍ ذاتِ عواقبَ غيبيّةٍ، تتواصلُ لتكُونَ حلميَ العظيمَ.

يُصلّي الآخرونَ للّه، لكنني أُصلّي للصُّدفةِ لِتُريني الطّريقَ خارجَ هذا السّجنِ الذي أُسمّيهِ نَفْسِي.

خربشةٌ سريعةٌ عفويّةٌ وينفتحُ بابُ الزّنزانةِ أحياناً. لم أعرفْ أبداً كيفَ بَلَغْتُ ما أنجزتُ. في مثلِ كتابةٍ كهذهِ يُهيمِنُ الحدسُ. يعتمدُ المرءُ على معرفتهِ الأدبيّةِ ليقومَ بالخطواتِ الملائمةِ وليتعرّفَ على حضورِ القصيدةِ. قصيدةُ النّثرِ، بالنّسبةِ لي، خلقٌ أدبيٌّ خالصٌ، الطّفلُ الوحشُ لاستراتيجيّتين متنافرتين: الغنائيّةُ والسّردُ. ثمّةَ، من جهةٍ، رغبةُ الغنائيّةِ في جعلِ الزّمنِ يتوقّفُ حولَ صورةٍ، ومن جهةٍ أُخرى، يرغبُ المرءُ في سردِ حكايةٍ.

القصدُ، مثلما في قصيدةٍ كُتِبَتْ في أبياتٍ، أَنْ تُوقظَ في القارئِ رغبةً لا تقهرُ في إعادةِ قراءةِ ما قرأهُ للتوِّ. بكلماتٍ أُخرى، قد تشبهُ النّثرَ، لكنّها تعملُ مثلَ قصيدةٍ. ستكونُ القراءةُ الثّانيةُ، الثّالثةُ، وحتّى الخامسةُ أفضلَ. لنْ تسأمني، تَعِدُ القصيدةُ. إنْ كنتَ لا تصدّقني، فاقرأْ بعضَ منمنماتِ رامبو٤ أو بعضَ روائعِ راسِل إدسون **Russell Edson**. إنّها لا تَكلُّ ولا تُتعِبُ.

إنّها تحاولُ، بلا طائلٍ، تقديمَ معيارٍ لما هُوَ، في الواقعِ، نتاجُ المُخيّلةِ الحُرّةِ، لكنّني أستطيعُ قولَ الآتي:

يكمنُ سرُّ قصيدةِ النّثرِ في اقتصادها وتوليدها للدّهشةِ. يتوجّبُ عليها أَنْ تُذهِلَ، كما يجبُ أَنْ تكُونَ خفيفةَ الأثرِ. أعتبرُ الرّوحَ الهَزْليّةَ ملهمتها الحقيقيّةَ. كما وأنّ المُعالَجَةَ الهزليّةَ والسّاخرةَ لكلِّ موضوعٍ هي العادةُ دوماً. لكي تُحرِّرَ الشّعرَ من تكلّفهِ وقوانينهِ، يتوجّبُ على قصيدةِ النّثرِ أَنْ لا تأخذَ نَفْسَها على محملِ الجدِّ. فهي عصيّةٌ على الانكتابِ، غيرُ شرعيّةٍ مِن وجهةِ نظرِ كثيرٍ من الشّعراءِ والنّقّادِ، ويتوجّبُ عليها أن تظلَّ منبوذةً وشيئاً مِن سخريةٍ لتظلَّ على قيدِ الحياةِ.

العَالَمُ لا يَنْتَهِي

[آلافُ الكُهُولِ . . .]

آلافُ الكُهُوْلِ بِسَرَاوِيْلَ مُنْزَلَةٍ يَبْكُوْنَ فِي المَرَاحِيْضِ العَامَّةِ . أَنتَ تُبَالِغُ! أَنتَ تَهْذِيْ! آلافُ المُرَيَّمَاتِ ، آلافُ المَجْدَلِيَّاتِ يَنْتَحِبْنَ عِنْدَ أَقْدَامِهِمْ .

[آه، إِلَهُ . . .]

آه إِلَهُ النَّظَرِيَّةِ العَظِيْمُ : لَيسَ سِوَى عَقِبِ قَلَمِ رَصَاصٍ ، عَقِبٍ مُضغَ مَعَ مِمْحَاةٍ بَالِيَةٍ فِي نِهَايَةِ خَرْبَشَةٍ هَائِلَةٍ .

[مِنْ دَاخِلِ القِدْرِ . . .]

مِنْ دَاخِلِ القِدْرِ ، فَوْقَ المَوْقِدِ ، شَخْصٌ مَا يَتَوَعَّدُ النُّجُومَ بِمِلْعَقَةٍ خَشَبِيَّةٍ . دُوْنَ ذَلِكَ ، سَكِيْنَةٌ لا غَيْمَ فِيهَا . إِنَّهَا سَاعَةُ الرَّاعِي .

[خُصُوْبَةٌ مَدَارِيَّةٌ . . .]

«خُصُوْبَةٌ مَدَارِيَّةٌ حَوْلَ فِكْرَةِ الرُّوْحِ» ، يَكْتُبُ نِيْتْشِه . لَطَالَمَا شَعَرْتُ بِذَلِكَ أَيضَاً ، يَا فْرِدِيرِيْش! غَابَةُ الأَمَازُوْن بِطُيُوْرِهَا ذَاتِ الأَلْوَانِ الزَّاهِيَةِ تَصْرُخُ ، تَصْرُخُ ، لَكِنَّ أَعْمَاقَهَا مُعْتِمَةٌ وَسَاكِنَةٌ . الفَتَاةُ الجَمِيلَةُ الضَّائِعَةُ تُرضِعُ قِرْدَاً صَغِيْرَاً . سَحَالِي الحَاشِيَةِ تَرْتَدِي أَرْدِيَةً كَنَسِيَّةً وَتَتَرَنَّمُ بِالفَرَنْسِيَّةِ قَائِلَةً لَهَا : «يَا مَلِكَةَ المَلِكَاتِ»٥ . لَيستِ الفِتْنَةَ الأَقَلَ لِهَذِهِ اللَّوْحَةِ أَنَّهَا قَابِلَةٌ لِلرَّفْضِ ، بِلا جِدَالٍ ، كَأَيِّ شَيءٍ آخَرَ .

[الحَجَرُ . . .]

الحَجَرُ مِرْآةٌ سَقِيْمَةٌ . لا شَيءَ فِيهِ سِوَى العَتَمَةِ . عَتَمَتُكَ أَمْ عَتَمَتُه ، مَنْ يَدْرِي؟ كَصَرَّارِ لَيلٍ أَسْوَدَ يَصْخَبُ قَلْبُكَ فِي السُّكُوْنِ .

[أَمْسَكَ وَحْشٌ . . .]

أَمْسَكَ وَحْشُ الرُّؤْيا٦ مِنْ ذَيْلِهِ، الوَلَدُ الأَحْمَقُ! آهِ يا لَحَيّ تَشْتَعِلُ النِّيرانُ فيها، يَبْدُو أَنَّ هَلاكَنا مَحْتُومٌ. كانَتِ البِنَاياتُ آيِلَةً لِلسُّقُوطِ؛ وَكانَتْ شاشاتُ الحاسُوبِ مُعْتِمَةً كَصُوانِ جَدَّتي. كُنّا مُرْتَعِبِينَ أَنْ نَتَوَسَّلَ. ها قَدْ مَضى قَرْنٌ آخَرُ إِلى الجَحِيمِ - لأَجْلِ ماذا؟ ذاكَ أَنَّ بَعْضَ النَّاسِ لَمْ يَعْرِفُوا كَيْفَ يُرَبُّونَ أَبْناءَهُم، لَيْسَ إِلاّ!

[الوقتُ: السِّحْلِيَّةُ . . .]

أَلْوَقْتُ: أَلسِّحْلِيَّةُ في ضَوْءِ الشَّمْسِ. لا تَتَحَرَّكُ، لَكِنَّ عَيْنَيْها مَفْتُوحَتانِ تَماماً. تَعْشَقانِ التَّحْدِيقَ في وُجُوهِنا وَالإِصْغاءَ إِلى حَدِيثِنا. ذاكَ أَنَّ أَوَّلَ البَشَرِ كانُوا سَحالِيَ. إِنْ لَمْ تُصَدِّقْني، اقْبِضْ عَلى واحِدَةٍ مِنْ ذَيْلِها وَانْظُرْها تَخْرُجُ في الحالِ تَماماً.

[كانَ عَصْرَ . . .]

كانَ عَصْرَ مِشْيَاتٍ مَلِيئَةٍ بِالحَرَكَةِ. كانَتْ لُغاتُ العِشْقِ البائِدَةُ لا تَزالُ حَيَّةً، لَكِنَّ كَثيراً مِنَ الصَّمْتِ، كَثِيراً مِنَ الصُّراخِ المَكْتُومِ كانَ يَضْرِبُ أَيضاً في أَعالي الرِّئَتَيْنِ.

[عَشِقَ أَبي . . .]

عَشِقَ أَبي كُتُبَ أَنْدري بْرُتُون٧ الغَرِيبَةَ. كانَ يَرْفَعُ كَأْسَ نَبيذٍ وَيَشْرَبُ نَخْبَ المَساءاتِ القَصِيَّةِ. " حِينَ شَكَّلَتِ الفَراشاتُ شَرِيطاً مُزَخْرَفَ الحَوافِّ غَيرَ مَقْطُوعٍ. " أَوْ كانَ يَقُولُ، حِينَ كُنّا نَذْهَبُ إِلى الخارِجِ لِنَبُولَ في زُقاقٍ جانِبِيٍّ: «هَا بَعْضُ المَناظِيرِ لِعُيُونٍ مَعْصُوبَةٍ.» عِشْنا في مَبْنَى مُتَهَدِّمٍ لَهُ رائِحَةُ كُهُولٍ وَحَيَواناتِهِمِ الأَلِيفَةِ.

«مُرَفْرِفِيْنَ فَوْقَ شَفِيرِ الهَاوِيَة، يَتَغَلْغَلُ فِينَا عَبِيْرُ المُحَرَّم،» نَنقضُّ قَاطِعِيْنَ السُّجُقَ المُدَخَّنَ فَوْقَ الطَّاوِلَة. «أُحِبُّ أَميركا،» كَانَ يَقُولُ لَنا. كُنَّا سَنَجْنِي مِلْيُونَ دُوْلارٍ مِنْ صُنْعِ أَشْيَاءَ رَأَيْنَاهَا فِي أَحْلامِ تِلْكَ اللَّيْلَة.

[المُزارِعُ العَجُوْزُ. . .]

المُزارِعُ العَجُوزُ، فِي رِدَائِه الفَضْفَاضِ، يَتَدَلَّى مِن رَافِدَةٍ خَشَبِيَّةٍ لِحَظِيرَةٍ. البَقَراتُ تَنظُرُ شَزْرَاً. المرأَةُ العَجُوزُ بِثِيَابِ الأَحَدِ السُّوداءِ تَسْجُدُ أَسْفَلَ قَدَمَيهِ المُتَمَايِلَتَيْنِ مُلامِسَةً بِجَبِيْنِهَا الأَرْضَ كَأَيِّ مُحَمَّدِيٍّ. فِي الخَارِجِ، السَّمَاءُ طَافِحَةٌ بِغُيُومٍ مُزْبِدَةٍ فَوْقَ حَقْلٍ لا نِهَائِيٍّ مَحْرُوثٍ بِلا أَيِّ مَعْلَمٍ آخَرَ يَلُوْحُ فِي الأُفُقِ.

[كُنا مُعْدَمِيْنَ. . .]

كُنَّا مُعْدَمِيْنَ وكَانَ يَتَوجَّبُ عَلَيَّ أَخْذُ مَكَانِ الطُّعْمِ فِي مَصْيَدَةِ الفِئْرانِ. وَحِيْداً. فِي القَبْوِ، تَمَاماً، أَسْتَطِيعُ سَمَاعَهُمْ يَذْرَعُوْنَ المَكَانَ فِي الأَعْلَى، يَتَقَلَّبُوْنَ، فِي مَضَاجِعِهِمْ، وَيَتَدَحْرَجُوْن. «هَذِهِ أَيَّامٌ عَصِيْبَةٌ وَمَشْئُومَةٌ،» أَخْبَرَنِي الفَأْرُ، كُلَّمَا قَضَمَ، بِأَنَاة، أُذُنِي. مَضَتِ السِّنِيْنُ. عَلَى صَدْرِ أُمِّي قِلادَةٌ صَغِيْرَةٌ مِنْ فِرَاءِ قِطَّةٍ ظَلَّتْ تُمَسِّدُهَا حَتَّى أَضَاءَتْ شَرَارَاتُهَا القَبْو.

[كَانَتْ حِقْبَةٌ. . .]

كَانَتْ حِقْبَةَ السَّادَةِ السَّابِحِيْنَ فِي الهَوَاءِ لِفَرْطِ خِفَّتِهِم. رَأَيْنَا، فِي بَعْضِ الأَمَاسِي، رِجَالاً وَنِسَاءً مُتَوَحِّدِيْنَ يَعُوْمُوْنَ فَوْقَ رُؤُوْسِ الأَشْجَارِ. هَلْ كَانُوا نَائِمِيْنَ، أَمْ مُتَأَمِّلِيْنَ كَانُوا؟ لَمْ يُحَاوِلُوا الإِبْحَارَ. كَانَتِ الرِّيْحُ خَفِيفَةً تَكُزُّهُم. كُنَّا خَائِفِيْنَ أَنْ نَتَكَلَّم، أَنْ نَتَنَفَّسَ. حَتَّى أَنَّ عَصَافِيْرَ اللَّيْلِ كَانَتْ سَاكِنَةً. بَعْدَئِذٍ، صِرْنَا نَذْكُرُ الكِتَابَ الصَّغِيرَ الَّذِي تَقْبِضُ عَلَيْهِ يَدا الشَّابَة بِقُوَّة، وَالوَسِيْلَةَ الَّتِي خَسِرَ فِيهَا ذَلِكَ الرَّجُلُ الكَهْلُ قُبَّعَتَهُ أَمَامَ شَجَرٍ

السَّرْو.

لَمْ تَكُنْ ثَمَّةَ غَيْماتٌ فِي السَّمَاءِ صَبَاحاً. رَأَيْنَا بِضْعَةَ غِرْبَانٍ تُسَوِّي عَلَى حَافَّةِ الطَّرِيقِ رِيْشَهَا؛ كَانَتِ القُمْصَانُ تَرْفَعُ أَكْمَامَهَا الخَالِيَةَ عَلَى حَبْلِ غَسِيْلِ المَرْأَةِ العَمْيَاءِ.

[حِكَايَاتُ أَشْبَاحٍ كُتِبَتْ . . .]

حِكَايَاتُ أَشْبَاحٍ كُتِبَتْ كَمُعَادَلاتٍ جَبْرِيَّةٍ. مُرْتَعِبَةً، عِنْدَ السَّبُّوْرَةِ، إِمِيْلِي الصَّغِيرَةُ. عَلامَاتُ X تُشْبِهُ مَقَابِرَ فِي اللَّيْلِ. تُرِيْدُهَا المُعَلِّمَةُ أَنْ تَتَسَكَّعَ بَيْنَهَا بِقِطْعَةٍ مِنَ الطَّبَاشِيْرِ. يَحْبِسُ التَّلامِيذُ أَنْفَاسَهُمْ. مَرَّةً- بَيْنَ عَلامَاتِ الطَّرْحِ وَالجَمْعِ- تَصِيءُ الطَّبْشُوْرَةُ البَيْضَاءُ، ثُمَّ ثَانِيَةً يَعُمُّ السُّكُوْنُ.

[فِي السَّنَةِ الرَّابِعَةِ . . .]

فِي السَّنَةِ الرَّابِعَةِ لِلْحَرْبِ، بَانَ هِرْمِسْ[8]. لَمْ يَكُنْ حَسَنَ الخِلْقَةِ فَيُنْظَرَ إِلَيْهِ. كَانَ بَالِياً مِعْطَفُ سَاعِي البَرِيْدِ عَلَيْهِ، وَكَانَتِ الفِئْرَانُ تَفِرُّ مِنْ جُيُوْبِهِ وَإِلَيْهَا. كَانَ فِي القُبَّعَةِ كَبِيْرَةِ الحَوَافِّ الَّتِي يَعْتَمِرُهَا ثُقُوْبُ رَصَاصٍ. مَا زَالَ يَحْمِلُ العَصَا الشَّهِيْرَةَ الَّتِي تُغْلِقُ أَعْيُنَ المُحْتَضَرِيْنَ، لَكِنَّهَا تَبْدُوْ مَقْضُوْمَةً. هَلْ كَانَ يَتْرُكُ لِلْمُحْتَضَرِيْنَ أَنْ يَعُضُّوا عَلَيْهَا؟ مَهْمَا يَكُنِ الأَمْرُ، لَمْ يَحْمِلْ أَيَّةَ رَسَائِلَ إِلَيْنَا. "يَا إِلَهَ اللُّصُوْصِ!" صَرَخْنَا وَرَاءَ ظَهْرِهِ حِيْنَ لَمْ يَعُدْ قَادِراً عَلَى سَمَاعِنَا ثَانِيَةً.

[سَقَطَتِ المَدِيْنَةُ . . .]

سَقَطَتِ المَدِيْنَةُ. وَصَلْنَا إِلَى نَافِذَةِ بَيْتٍ رَسَمَهُ مَجْنُوْنٌ. أَضَاءَتِ الشَّمْسُ الغَارِبَةُ عَلَى بَعْضِ مَكَائِنِ عَبَثٍ مَهْجُوْرَةٍ. قَالَ شَخْصٌ مَا: "أَتَذْكُرُ كَيْفَ كَانَتْ لِلْمَرْءِ، فِي سَالِفِ الزَّمَانِ، القُدْرَةُ عَلَى تَحْوِيْلِ

ذِئْب إِلَى بَشَرٍ ثُمّ يُوَبِّخُهُ عَلَى مَا يَكْتَنِفُ قَلْبَهُ هُوَ» .

[ذُبَاب . . .]

كُلُّ ذُبَابِ الدَّائِرَةِ القُطْبِيَّةِ الشَّمَالِيَّةِ جَاءَ مِنْ لَيَالِي أَرَقِي . هَكَذَا يَرْتَحِلُ : تَأْخُذُهُ الرِّيحُ مِنْ جَزَّارٍ إِلَى جَزَّارٍ؛ ثُمّ تَنْشَطُ ، وَقْتَ الحَلْبِ ، أَذْنَابُ البَقَرَاتِ .

فِي اللَّيْلِ ، فِي الغَابَاتِ الشِّمَالِيَّةِ ، يُنْصِتُ إِلَى المُوظِ[9] ، إِلَى طَائِرِ الغَاقِ[10] . . . الصَّيفُ قَصِيرُ الأَمَدِ هُنَاكَ ، لا يَكَادُ الوقتُ يَكفِي لِيُحصِي بَيضَهُ .

«شُجَاعٌ كَأَيِّ طَابِعٍ بَرِيدِيٍّ يَجْتَازُ المُحِيطَ» ، يَئِزُّ ثُمّ يَتَحَسَّرُ ، لَقَدْ حَانَ الآنَ وَقْتُ صُنْعِ كُرَاتِ الثَّلْجِ الرَّمَادِيَّةِ الصَّغِيرَةِ ذَوَاتِ الأَحْجَارِ .

[رَأْسُ دُمْيَة . . .]

رَأْسُ دُمْيَةِ الخَزَفِ ، بِأَعْوَامِهِ المِائَةِ ، الَّذِي يَغْسِلُهُ البَحْرُ فَوْقَ شَاطِئِهِ الرَّمَادِيِّ . تَرْغَبُ فِي مَعْرِفَةِ الحِكَايَةِ . تَرْغَبُ فِي اخْتِلاقِهَا ، فِي اخْتِلاقِ قِصَصٍ كَثِيرَةٍ . فَمُنْذُ أَمَدٍ بَعِيدٍ وَهُوَ فِي البَحْرِ ، الأَنْفُ مُتَلاشٍ وَالعَيْنَانِ كذلِكَ ، حَتَّى ابتسامَتُهُ الشَّاحِبَةُ تَبْدُو الآنَ أَكْثَرَ شُحُوبًا . وَحِينَ يَهْبِطُ اللَّيْلُ ، تَرْغَبُ فِي رُؤْيَتِنَا نَجُوبُ الشَّاطِئَ العَارِيَ ثُمّ نَنْحَنِي نَحْوَهُ .

[كَلْبٌ . . .]

كَلْبٌ بِرُوحٍ ، أَتَذْكُرُونَ ذَلِكَ؟ يَا قُرُودًا بِرُؤُوسٍ كَرَأْسِ سُقْرَاطَ ، يَا غِلْمَانَ مَذْبَحِ الكَهَنَةِ المُزَيَّفِينَ ، وَيَا أَسَاتِذَةَ الشَّرِّ المُتَقَاعِدِينَ! أَتَخَيَّلُ مُدُنًا لأَضِيعَ فِيهَا . أُقَابِلُ كِلابًا أُخْرَى بِأَرْوَاحٍ حِينَ لا أَكُونُ مُشْعِلاً مُفَرْقَعَاتٍ نَارِيَّةً فِي رُؤُوسٍ عَلَى وَشْكِ أَنْ تَغْفُو .

مُفَرْقَعَاتُ دَمٍ وَأَحْشَاءٍ . فِي العَتَمَةِ لأَرَى ، يَا مَنْ تَحُكُّونَ مُؤَخِّرَاتِكُمْ! فِي العَتَمَةِ لأَرَى .

[قَصيدَةٌ عَن الجُلوْس . . .]

قَصيدَةٌ عَن الجُلوْسِ فَوْقَ سَقْفِ بَيْتٍ فِي نُيُو يُوْرْك ذَاتَ مَسَاءِ شِتَاءٍ بَارِدٍ، مُحْتَسِياً نَبيْذاً أَحْمَرَ، مُطَوَّقاً ببِنَايَاتٍ شَاهِقَة، الأَوْلادُ الصِّغَارُ يَرْكُضُوْنَ إِلى الحَافَّة عَلى نَحْوٍ خَطِرٍ، الفَتَاةُ الجَميْلَةُ الَّتِي يَعْشَقُهَا كُلُّ وَاحِدٍ فِي نَفْسِهِ جَالِسَةٌ وَحْدَهَا. سَتَمُوْتُ صَغيْرَةً لَكِنَّنَا لَمْ نَعْرِفْ ذَلِكَ بَعْدُ. لِجَوْرَبِهَا الأَسْوَدِ ثُقْبٌ يُبِيْنُ عَن إِصْبَعِ قَدَمٍ كَبِيْرٍ، إِصْبَعٍ دُهِنَ بِالأَحْمَرِ . . . وَنَاطِحَاتُ السَّحَابِ . . . فِي اللَّيْلِ الوَاهِنِ . . . كَمُنَجِّمَاتٍ غَرِيْبَاتٍ، عَرَّافَاتٍ، كَسَانْدْرَاتٍ[11] . . . ذَاكَ أَنَّ لَهَا نَوَافِذَ مُعْتِمَةً كَثِيْرَة.

[أَخْبَرَتْهُ الغَيْمَاتُ . . .]

فِي هَدْأَةِ أَصِيْلِ صَيْفٍ، أَنْبَأَتْهُ الغَيْمَاتُ بِأَسْمَائِهَا. لَكِنَّهُ لَمَّا سَأَلَ غَيْمَاتِ المَسَاءِ: "هَلْ رَأَيْتِ مَارِي وَبْرسِيلاً؟"، لَمْ يَتَلَقَّ أَيَّ جَوَابٍ. كَانَتْ هَذِهِ مَجْمُوْعَةً قَاسِيَةً وَخَرْسَاءَ. أَدَارَتْ لَهُ ظُهُوْرَهَا الرَّمَادِيَّةَ ثُمَّ انْدَفَعَتْ صَوْبَ سْتُوْرْجِسْ[12]، حَيْثُ أَطْلَقَ مُزَارِعٌ لِلتَّوِّ الرَّصَاصَ عَلَى حِصَانٍ مَرِيْضٍ.

[هَلْ أَكَلَةُ لُحُوْمِ البَشَرِ الرُّوْسُ . . .]

هَلْ أَكَلَةُ لُحُوْمِ البَشَرِ الرُّوْسُ أَسْوَأُ مِنَ الإِنْجلِيْز؟ لا شَكَّ فِي ذَلِك. لا يَأْكُلُ الإِنْجلِيْزُ سِوَى الأَقْدَامِ بَيْنَمَا يَلْتَهِمُ الرُّوْسُ الرُّوْحَ. «الرُّوْحُ سَرَابٌ»، أَخْبَرَتْ آنَا أليكْزَانْدرُوْنَا، لَكِنَّهَا، رُغْمَ ذَلِكَ، وَاصَلَتِ التِهَامَ رُوْحِي.

«كَلَحْمِ بَطٍّ مُعَلَّبٍ[13] فَاخِرٍ، أَمْ كَبَطْلِيْنُوْس[14] بِرَقَبَةٍ صَغِيْرَةٍ وَامِضٍ مَا زَالَ فِي مَاءِ بَحْرِ مَوْطِنِهِ؟» تَسَاءَلْتُ. لَكِنَّهَا حَكَّتْ بَطْنَهَا وَابْتَسَمَتْ لِي مِنَ الجِهَةِ الأُخْرَى لِلطَّاوِلَة.

[مَلاكِيَ الحَارِسُ . . .]

خَائِفٌ مَلاكِيَ الحَارِسُ فِي العَتْمَة . لَكِنَّهُ يَتَظَاهَرُ بِخِلافِ ذَلِكَ، يُرسِلُنِي قُدُماً، وَيُخْبِرُنِي بِأَنَّه سَيَحْضُرُ فِي الحَال . بَعْدَ قَلِيلٍ، تَمَاماً، وَلا شَيءَ أرَى . «لا بُدَّ وَأنَّها أعْتَمُ زَاوِيَةٍ فِي الجَنَّة»، هَمَسَ شَخْصٌ مَا وَرَائِي . تَبَيَّنَ بِأنَّ مَلاكَهَا الحَارِسَ ضَائِعٌ أيضاً . «هذه إهَانَةٌ»، قُلتُ لَهَا . «السَّفَلَةُ الجُبَناءُ يَتْرُكُونَنَا وَحْدَنَا تَمَاماً»، تَهمِسُ . بِطَبِيعَةِ الحَالِ، وَلأَجْلِ كُلِّ مَا نَعْرِفُ، لَعَلَّ عُمْرِيَ الآنَ مِئَةَ عَامٍ، وَهِيَ لَيسَتْ سِوَى فَتَاةٍ صَغِيرَةٍ نَاعِسَةٍ بِنَظَّارَات .

[ذَهَبَ الكَلْبُ . . .]

ذَهَبَ الكَلْبُ إِلى مَدْرَسَةٍ لِلرَّقص . تَنَشَّقَ صَاحِبُ الكَلْبِ قَوارِيرَ هَوَاءٍ مِن فِيِّنَا Vienna . ذَاتَ يَوم، سَمعَ الاثْنَانِ السَّيِّدَ الجَدِيْدَ لِلكَوْنِ يَعْبُرُ بَابَهُمَا بِخُطَىً ثَقِيلَة . بَعْدَ ذَلِكَ، تَبَادَلَ الرَّجُلُ الثِّيَابَ مَعَ كَلْبِه . كَانَ كَلْباً بِسُتْرَةٍ سَوْدَاء[10] وَسَاقَيْنِ قَادَتَاهُ إلى حَافَّةِ القَبرِ العُمُومِيّ . أمَّا الرَّجُلُ - الذِي اسْتَحَالَ أعْمَىً وَأطْرَشَ - فَمَا زَالَ يَهُزُّ ذَيلَهُ عِنْدَ اقْتِرَابِ أَيِّ غَرِيب .

[لَمْ تَكُنِ الأَشْيَاءُ . . .]

لَمْ تَكُنِ الأَشْيَاءُ بِالسَّوَادِ الَّذِي رَسَمَهَا بِهِ شَخْصٌ مَا . كَانَ طِفْلٌ جَمِيْلٌ بِثِيَابٍ سَوْدَاءَ يَلْعَبُ بِتُفَّاحَتَيْنِ سَوْدَاوَيْن . كَانَ إمَّا فَتَاةً بِثِيَابِ صَبِيٍّ أوْ صَبِيّاً بِثِيَابِ فَتَاة . أيّاً كَانَ، فَبِأسْنَانٍ بَيضَاء . كَانَ المَنْظَرُ الطَّبِيعِيُّ، خَارِجَ النَّافِذَة، مُسَوَّداً بِفُرْشَاةِ طِلاءٍ كَثِيفَةٍ خَشِنَة . كَانَ كُلُّ شَيءٍ غَائِيّاً، إلاَّ حِيْنَ مَدَّ الطِفْلُ لِسَانَهُ الأَحْمَر .

[إبهامي . . .]

يَشْرَعُ إِبْهامي فِي مُغامَرةٍ عَظيمةٍ. «نَرْجُوكَ أَلاَّ تَذْهَبَ»، تَقُولُ الأَصابِعُ. يُحاوِلُونَ إِعاقَتَهُ. هَا قَدْ جاءَتْ لِيمُوزِينُ سَوْداءُ بامْرأةٍ مُحجَّبةٍ فِي المقْعَدِ الخَلْفيِّ، غَيْرَ أَنْ لا أَحَدَ خَلْفَ عَجلَةِ القِيادَةِ. حينَ تَوقَّفتْ، تَناوَلَتْ مِقصّاً ذَهبيّاً مِنْ حَقيبَةِ يَدِها وَقَصَّت الإِبْهامَ. كُنّا فِي الطَّريقِ مَعَها إِلى شِيكاغو نَسْتَخْدِمُ الإِبْهامَ المُلطَّخَ بالدِّماءِ كَيْ نُلَوِّنَ شَفَتَيْها.

[كُلُّ هَذا . . .]

كُلُّ هَذا يَقُودُنا إِلى أَيْنَ - هِيَ مَدِينَةٌ كَأَيِّ أُخْرَى. تَعُودُ بائِعاتُ أَيْنَ إِلى مَنازِلِهِنَّ فِي آخرِ النَّهارِ. يَجِبُ أَنْ أَتَبيَّنَ حَقيقَتَهُنَّ باسْتِجْداءِ واحِدَةٍ عَشْرَةَ سِنْتَاتٍ. تَعْتَذِرُ، حَتّى إِنَّها تَطْبَعُ قُبلَةً عَجلَى فَوْقَ جَبِيني. إِنَّني مُتأهِّبٌ لِطَرْحِ عُكازَيَّ جانِباً وَأَمْشي، لَكِنَّ أُخْرَى تَهُزُّ إِصْبَعَها آمِرَةً إِيّايَ أَنْ أَتأدَّبَ.

[سَرَقَنِي الغَجَرُ . . .]

سَرَقَنِي الغَجَرُ. سَرَقَنِي وَالِدايَ وَأَعادانِي. ثُمَّ سَرَقَنِي الغَجَرُ ثانِيَةً. اسْتَمَرَّتِ الحَالُ كَذلِكَ لِبَعْضِ الوَقْتِ. لِبُرْهَةٍ، كُنْتُ، فِي العَرَبَةِ، أَرْضَعُ مِنَ الحَلَمَةِ السَّمْراءِ لأُمِّي الجَدِيدةِ، وَفِي أُخْرَى، جَلَسْتُ إِلَى طاوِلَةِ حُجْرَةِ الطَّعامِ الطَّويلَةِ، مُتَناوِلاً إِفْطارِي بِمِلْعَقةٍ مِنْ فِضَّةٍ.

كَانَ ذَلِكَ أَوَّلَ أَيّامِ الرَّبيعِ. كَانَ أَحَدُ أَبَوَيَّ يُغَنِّي فِي حَوْضِ الاسْتِحْمامِ؛ بَيْنَما كَانَ الآخَرُ يَصْبُغُ دُورِيّاً حَيّاً بِأَلْوانِ طائِرٍ اسْتِوائِيٍّ.

[دُكَانُ خزَفٍ . . .]

إِنَّهُ دُكَّانُ خَزَفٍ صِينِيٍّ عَتِيق. إِنَّهَا تَدُوْرُ حَوَالَيْهِ وَإِصْبَعٌ عَلى شَفَتَيْهَا. تِسْسْسْ! يَتَوَجَّبُ عَلَيْنَا أَنْ نَظَلَّ صَامِتَيْنِ حِيْنَ نَقْتَرِبُ مِنْ فَنَاجِيْنِ الشَّاي. وَلا نَفَسٌ قُرْبَ زُبْدِيَّاتِ السُّكَّرِ. هَوَتْ ذَرَّةُ غُبارٍ بالِغَةُ الصِّغَرِ عَلى صَحْنِ الفِنْجَانِ ذي الخَتْمِ الباهِتِ. تُحَدِّثُ "آهَةً" بِفَمِهَا الَّذي لِبُوْمَةٍ صَغِيرَةٍ. تَنْتَعِلُ خُفَّاً كَثِيفَ البِطَانَةِ نَاعِماً حَيْثُ تَعْدُو مِنْ حَوْلِهِ الفِئْرَانُ.

[انْدَفَعُوا بِالشَّقْرَاءِ . . .]

إِنْدَفَعُوْا بِالشَّقْرَاءِ الرَّمَادِيَّةِ، الَّتِي تُوْقِنُ بِأَنَّها قَدْ مَاتَتْ لِلتَّوِّ، إِلَى حَدِيْقَةِ مُسْتَشْفَى المَجَانِيْنِ المُسَيَّجَةِ بِمَسَامِيْرَ كَبِيْرَةٍ شَائِكَةٍ. كَانَ اسْمُهَا مَاري أَوْ آن، لَكِنَّهَا لَمْ تَكُنْ تُجِيْبُ بِأَيٍّ مِنْهُمَا. أَبقَتْ عَيْنَيْهَا مُغْمَضَتَيْنِ تَمَامَاً. كَانَتْ تَدْفَعُهَا مُمَرِّضَةٌ بِثِيَابٍ بَيْضَاءَ.

أَخْبَرَنِي بِبَعْضِ ذَلِكَ شَابٌّ مُرْتَعِدٌ أَلَحَّ بِأَنَّها تُمْطِرُ مُنْذُ سِنِيْنَ، حَتَّى دَاخِلَ البُيُوْتِ. قَالَ: «كَانَ يَنْهَمِرُ غَزِيْرَاً».

[فِي غَابَةٍ مِنْ عَلامَاتِ الاسْتِفْهَامِ . . .]

فِي غَابَةٍ مِنْ عَلامَاتِ الاسْتِفْهَامِ، لَمْ تَكُنْ أَكْبَرَ مِنْ مَنَجَّمَةٍ[16]،

آه، إِنَّهُ فَصْلُ السُّدُمِ! شَخْصٌ مَا أَسْفَلَ بُوْقِ الصَّيْدِ.

قَالَ المُعْجَمُ بِأَنَكَ كُنْتَ عَلامَةً تُشِيْرُ إِلى حَذْفٍ؛ ثُمَّ، فَجأَةً، غَيَّرَ المَوْضُوْعَ وَقَالَ عَنِ «المُنَجَّمَاتِ الهَرَمِيَّةِ»[17] التي مِنَ المُفتَرَضِ أَنَّ لَهَا عَلاقَةً بِبِلَّوْرَاتٍ تُظْهِرُ شَكْلاً نَجْمِيَّاً سَاطِعَاً.

لَمْ تُصَدِّقْ كَلِمَةً وَاحِدَةً. لِعَلامَاتِ الاسْتِفْهَامِ بِطَاقَاتُ مُعَايَدَةٍ غَرَامِيَّة[18] نُقِشَتْ عَلَى جُذُوْعِهَا حَتَّى لا تَنْظُرَ عَالِيَاً فَتَرى الحِبَالَ.

حِبالاً زَلِقَةً بِأُنْشُوطَاتٍ طُفُوْلِيَّةٍ.

ترجمها عن الانجليزية وذيلها ووضع حواشيها: تحسين الخطيب

تذييلٌ

«ثمّةَ دهشةٌ، في كلِّ صفحةٍ، وبهجةٌ . . . إنّ سيميك واحدٌ من أفضل شعرائنا وأكثرهم أصالةً.»

-Harvard Book Review

«يكتبُ سيميك ببساطة مُتناهيةٍ حتّى أنّ كلماته تسقطُ كقطراتِ ماءٍ، لكنّها تخرُّ إلى الخارجِ لِتستحضرَ عالماً مشؤوماً ومُقدَّساً.»

- Washington Post Book World

«قلّةٌ من الشّعراء المُعاصرين كانُوا بمثل تأثير سيميك، أوْ في مثل فرادته.»

-The New York Times Book Review

وُلد تشارلز سيميك Charles Simic في بلغراد، يوغسلافيا، في ٩ مايو ١٩٣٨، غادر يوغسلافيا، وهو في الخامسةِ عشر (١٩٥٣)، وبعد بضعة أشهر في باريس، يلتحق، مع أمّه وشقيقه، بأبيه الذي كان يعمل في الولايات المُتّحدة منذ ٦ سنين. ثُمّ، بعد سنةٍ، في نيو يورك، تنتقلُ العائلةُ إلى شيكاغو، فيلتحقُ بمدرسة Oak Park الثّانويّة، ثُمَّ، في ١٩٥٨، يعودُ، مرّةً أُخرى، إلى نيو يورك، فيعمل نهاراً بعدّة أعمال مُختلفة ليُكمل دراسته مساءً. ثُمَّ، بعد سنةٍ، ولمّا يُجاوز الـ ٢١ بعدُ، تنشرُ مجلّةُ شيكاغو ريفيو شتاء١٩٥٩)) بعضَ أشعاره المكتوبة إبّان إقامته القصيرة في شيكاغو. ثُمَّ يمضي، في الجيش، سنتين متواصلتين، فترة جديرة بالذِّكر ساهمت في إحداثِ تحوّلٍ جذريٍّ في مفاهيمه الشّعريّة ونظرته الجماليّة، فَيُمزّق كافّة قصائده المُبكّرة لأنّها لم تكُنْ؟ على حدّ قوله- سوى قَيْءٍ أدبيّ. في ١٩٦٦، ينال درجة البكالوريوس من جامعة نيو يورك، وبعد سنةٍ، تنشرُ دار Kayak، في سان فرانسيسكو، أولى مجموعاته الشّعريّة مَا يَقُوله العُشبُ What The Grass Says.

مِنْ كتبه الشّعريّة: كُوزْمُولُوْجْيَا شارون Charon's Cosmology[1]٩ (١٩٧٧) الذي ترشّح لجائزة الكتاب القومي؛ رقصاتٌ ثنائية ٢٠ كلاسيكيّة Classic Ballroom Dances (١٩٨٠)؛ نَشْرَةُ طَقْس للْيُوتُوبْيَا والجوار Weather Forecast for Utopia and Vicinity (١٩٨٣)؛ أحزانٌ لا تنتَهي Unending Blues (١٩٨٦)؛ كتابُ الآلهة والشّياطين The Book of Gods and Devils (١٩٩٠)؛ فندقُ الأرَق Hotel Insomnia (١٩٩٢)؛ تَمْشِيَةُ القطِّ الأسود Walking the Black Cat (١٩٩٦) الذي تنافس على جائزة الكتاب القوميّ في الشّعر؛ العِيْدَانِيَّةُ Jackstraw (١٩٩٩)؛ نُزْهَةٌ لَيْلِيَّةٌ Night Picnic (٢٠٠٠)؛ الصَّوتُ في الثّالثة صباحاً The Voice at ٣:٠٠ A. M. (٢٠٠٣)، وهو كتاب مُختارات من مجاميعه الثمانية السّابقة مضافاً اليها ١٩ قصيدة جديدة، فاز بجائزة الكتاب القوميّ في الشّعر؛ قصائدُ مختارةٌ: ١٩٦٣ - ٢٠٠٣Selected Poems (٢٠٠٤)، الصّادر، في لندن، عن دار النشر العريقة فيبر آند فيبر، والفائز بجائزة جريفن الدوليّة للعام ٢٠٠٥، التي تمنحها مؤسسة سكوت جريفن Griffin الكندية وتبلغ قيمتها ٥٠ ألف دولار؛ حاشيتي الصّامتةُ My Noiseless Entourage (٢٠٠٥). ولَهُ، في التّرجمة: تحيّةٌ إلى الذئب الأعرج: قصائدُ مختارة لفاسكو بوبا Homage to the Lame Wolf: Selected Poems by Vasko Popa (١٩٨٧)؛ لِلْحصَان ست أَرْجُل: أنثولوجيا الشّعر الصّربي The Horse Has Six Legs (١٩٩٢)؛ غذاءُ الشّيطان: قصائدُ مختارةٌ لألكزاندر ريستوفيتش Devil's Lunch: Selected Poems by Alexander Ristovic (١٩٩٩).

١ العنوانُ الأصليّ لهاته المقالة: Poetry of The Village Idiots، وقد نُشرت، أوّل مرّة، في مجلّة Verse (١٩٩٦): ٧-٨، كتقدمةٍ للعدد الأوّلِ من المُجلّد الثّالث عشر الّذي تمّ تخصيصه لشعر النّثر. ثُمّ أعاد سيميك نشرها في كتابه مصنع يتيم: مقالاتٌ

وذكرياتٌ Orphan Factory: Essays and Memoirs، ضمن سلسلة شعراء عن الشّعر Poets on Poetry الصّادرة عن مطبعة جامعة ميتشغان العام ١٩٩٨، ص ص ٤٦-٤٧. وهي جزءٌ من مخطوط بعنوان: العالم لا ينتهي وقصائد نثر أُخرى، يضمُّ ترجمةً، بإذنٍ خاص من المؤلِّف، لكتاب قصائده النّثريّة The World Doesn't End الفائز بجائزة بُوليتْزر Pulitzer للعام ١٩٩٠، الصّادر في طبعته الأولى، عن دار Harcourt Brace & Company، في الولايات المتّحدة الأميركيّة. يليها مُلحق بجميع قصائد النّثر الّتي ضمّها كتابُهُ زواجٌ في الجحيم A Wedding in Hell الصّادر، في طبعته الأولى، عن ذات الدّار، سنة ١٩٩٤ (المترجم).

٢ Cosmology: علمُ الكونيّات (المترجم).

٣ Epigram:]من اللاتينيّة epigramma: كلامٌ منقوشٌ؛ نَقْشٌ على ضريح[: قصيدةٌ قصيرةٌ- أقصرُ من القصيدة الغنائية- عادة ما تُختتم بفكرةٍ بارعةٍ أو ساخرة. يقولُ الشّاعر الانجليزيُّ صموئيل تِيلَر كُوليرج:

مَا الإبيغرام؟ كُلٌّ بالغُ الصّغر؛

جَسَدُهُ الإيجازُ، والسُّخرية رُوحُهُ. (المترجم).

٤ حاول بعض المترجمين العرب إلباس رامبو عباءة التّصوّف فترجموا Illuminations بـ«الإشراقات» مُتجاهلين أنّ فيرلين كتب في تقدمة الكتاب قائلاً: «أمّا كلمة Illuminations فهي ذاتُ أُصولٍ انجليزيّة وتعني: لوحاتٌ]صورةٌ على صفحة كاملة من كتاب[مُلَوَّنَةٌ colored plates، وهو عَيْنُهُ العنوان الفرعيّ الّذي وضعه السيّد رامبو لمخطوطه» وقد أكّد الشّاعر الأميركيّ روبرت بلاي ذلك حين قال بأنّ نوع قصيدة النّثر الّتي ابتكرها رامبو في Illuminations مستلهمةٌ من الفجوات المُلوّنة الجديدة المعروفة، في صناعة الطّباعة، بـ illuminations. أُنظر: «الصّور الغميقةُ والأشياءُ: قصائد نثر روبرت بلاي» من كتاب ميشيل دلفيل قصيدةُ النّثر الأميركيّة: الشّكل الشّعريّ وحدود النّوع، ١٩٩٨، ص ١٥٠ (المترجم).

٥ 'La reine des reines'

٦ هُو الوحشُ الذي وَرَدَ ذِكْرُه في الإصحاح الثّالث عَشَر من رُؤيا يُوحنّا اللاّهوتيِّ: «ثُمَّ وَقَفْتُ عَلَى رَمْلِ البَحْرِ، فَرَأَيْتُ وَحْشاً طَالِعاً مِنَ البَحْرِ لَهُ سَبْعَةُ رُؤُوسٍ وَعَشَرَةُ قُرُونٍ، وَعَلَى قُرُونِه عَشَرَةُ تِيجَان، وَعلَى رُؤُوسِه اسْمُ تَجْدِيفٍ. وَالوَحْشُ الَّذِي رَأَيْتُهُ كَانَ شِبه نَمِرٍ، وَقَوائِمُهُ كَقَوائِمِ دُبٍّ، وَفَمُهُ كَفَمِ أَسَدٍ. وَأَعْطَاهُ التِّنِّينُ قُدْرَتَهُ وَعَرْشَهُ وَسُلْطَاناً عَظِيماً.» [١: ٣١-٢]. (المترجم).

٧ André Breton [١٨٩٦-١٩٦٦]: شاعرٌ وناقدٌ فرنسيّ أسّس مع بول إيلوار، لوي أراجون وفيليب سوبّو الحركة السّورياليّة (المترجم).

٨ Hermes: رسولُ الآلهة عند الإغريق وَإلَهُ التّجارة والمَكْر والسَّرِقَة والاختراع (المترجم).

٩ أَلْمُوظ [moose]: حيوانٌ ضخمٌ من حيوانات أميركا الشّماليّة شبيهٌ بالأيل (المترجم).

١٠ طائرُ الغَاقِ أو الغوّاصِ السّامِك [loon]: أيّ من طُيور آكِلَةِ الأسماكِ ذات ذَيْلٍ قصيرٍ وأقدامٍ مُوَتَّرَةٍ وصَيحَةٍ شبيهةٍ بالضَّحِك (المترجم).

١١ جَمْعُ كساندرا Cassandra: ابنةُ مَلِك طَرْوادَة، أُعطيَتْ هِبَةَ التَّنَبُّؤ، لَكِنْ قَدَّرَ لها أبولّو أنْ لا يُصَدِّقَها أحد قطّ (المترجم).

١٢ Sturgis: مدينة في الولايات المتّحدة الأميركيّة (المترجم).

١٣ مَا يُعرفُ بالكُونْفِي confit: لحمُ الطُّيورِ الدّاجنَة، وخاصّة الوزّ والبطّ، يُطبخُ مَغمُوراً بدُهْنِهِ مع أعشابٍ وَتَوابِلَ أُخرى ثُمّ يُحفظُ مُعَلَّباً مع دُهْنِه المُجَمَّد (المترجم).

١٤ البَطْلِينُوس clam: حَلَزُونٌ صَدَفِيٌّ من أنواع المَحَار (المترجم).

١٥ هِيَ التّكسيدُو tuxedo: سترةٌ رجاليّةٌ سوداءُ عادةً، ذات طَيّة صَدْرٍ ساتانيّة وَتُرْتَدى في المُناسَبات الرّسميّة (المترجم).

١٦ المُنَجَّمَةُ أو النُّجَيْمَة [asterisk]: علامةٌ طِباعيَّةٌ كهذه [*] تُفيدُ الحَذْفَ، الشَّكَّ، أو لِمُلاحظَة في آخر الصّفحة (المترجم).

١٧ المُنَجَّمَاتُ الهَرَميَّة [asterisms]: [١] رموزٌ طِباعة على شكل ثلاث نُجَماتٍ تُبَيِّنُ أهميّةَ الفقرة التّاليَة. [٢] النّجميّةَ أو الكوكَبيّة: شكلٌ نَجميٌّ يتكوّنُ بواسطة الضّوء المُنعَكِس في بعض المعادن المُتَبَلْوِرَة (المترجم).

١٨ تلكَ التي يتبادلها العُشّاقُ في عيد الحُبّ (المترجم).

١٩ شارون (أو: كِرُون): النُّوتيُّ الذي كان يعبرُ بأرواحِ الموتى إلى حَادِسْ Hades]مثوى الأموات[عَبْرَ نهر سْتَايْكس Styx في الميثولوجيا الإغريقيّة (المترجم).

٢٠ Ballroom dance: نوعٌ من الرّقص كالتّانغو، الفالس والفُكْستْرُوت يتبعُ فيه الرّاقصان نمطاً تقليديّاً (المترجم).



قصائد

علي جعفر العلاق

السنة الجديدة

أيامُها ككلابِ الصيدِ ،
لا هشّةً تمرُّ بي ، أيُّ أيّامٍ ،
وأيُّ سنةْ . . ؟

في إثْرِها
ثَمِلاً أمضي ،
على كتِفي عباءتي ، وخساراتي ،
أكنتُ كمَن مضى وعادَ ؟
أضاعَ الحُسنَيينِ معاً ؟

علي جعفر العلاق، شاعر من العراق

لم يَلقَ منفاهُ في المنفى ،
ولا وطَنَهْ ؟

مَن الطريدُ ؟ مَن الصيّادُ
هل عَبرتْ بيَ القرونُ خِفافاً ؟
أم أرى سنةً كسلحفاةٍ
مدمّاةٍ ؟ كألفِ
سنةْ ؟

الحوار الأخير

هلِعاً كنت أرقبُهُ .
يتأبطُ عزلتَه
ويسيرْ . .
أيَّ ليلٍ سيبلغُ ؟
أيُّ النهاياتِ تغريهِ ؟

أتبعُه وهو يمضي إلى حُلُمٍ
مُهلِكٍ ، يتأمّلني وأنا
واقفٌ بين حُزنين . .
أيامُنا تتكسّرُ
سوداءَ كالفحمِ ؛
أسألُهُ : أحوارُ البدايةِ يا صاحبي ،
أم تُراه الحوار الأخيرْ ؟

كان يرفعُ عكّازَهُ

صوبَ غيم ، يمرُّ كسيراً

ويسألُني : أَيهذا الطريُّ الكسيرْ

هل تعبتَ من المشي مثليَ

أم خلَّباً كان حُلْمُكَ

بالماءِ ، يا أيهذا الكسيرْ ؟

حمورابي

إلى أينَ تمضي ؟ مضتْ

كلُّ ريحٍ إلى نومِها ، ومضى

كلُّ ليلٍ إلى منتهاهْ

وها أنتَ ،

أقصدُ : من أنتَ ؟

شيخٌ يحدّقُ في بئرِ

أيّامِهِ ، ثمّ ينهضُ :

ضوءُ التوابيتِ

يقتادُهُ ، أم هتافُ

المياهْ ؟

وها أنتَ ،

أقصدُ : ما أنتَ ؟

دبابةٌ تتقيأُ

عندَ المسلّةِ مجهَدةً ،

وتشُمّ بأظلافِها السودِ
حبرَ الإلهْ . .

قصيدة عائليّة

حين كان الخريفُ يهيّئني
لصداقتهِ ، قلتُ لهْ :
ها هما تُقبلان مع الغيمِ ،
مثمرتينِ ، فوفّرْ هداياكَ .
كلتاهما
ستوزّعُ غيمَ يديْها على
كتبي ، أو على
وحشتي المقبلةْ
هكذا قلتُ لهْ . .

تتعالى القصائدُ موجعةً ،
ويطيرُ القطا ، كالمناديلِ
دافئةً ، في الجبالْ
هكذا :
يخرجُ الضدُّ من ضدِّهِ :
تمرٌ ساطعٌ مثلَ قبرةٍ ،
أو غزالْ
وأنا أترنّحُ مستسلمًا
لانثيالاتِ قافيتي ما أزالْ
وابنتايَ تجيئان دافئتينِ مع الغيمِ

والقافيةْ :

موسمٌ للحنين ، وللعافيةْ

ها هما : مطرٌ

شبّ في غيمتينْ

ها أنا : طللٌ ينتشي

فجأةً مثلَ وشم اليدينْ

والقطا ثملاً تتطايرُ

ملءَ حنيني اثنتين . .

اثنتينْ . .

القصيدة

مثلَما تتنبّهُ أنثى

إلى أوّلِ الغيثِ ، أو يتمدّدُ

غصنٌ ، على مهلِهِ ،

في الظلامْ

هكذا . .

يّتها البابليّةُ ،

أقبلْتِ : آلهةً ومجانينَ

يجتمعونَ على خمرةٍ

أينعتْ في أقاصي

الكلامْ . .

شعبٌ

شعب
من القلقِ الدامي : تضيقُ بهِ
حياتُهُ ، فيناديه الخرابُ ، لهُ
في كلّ يومٍ جنونٌ ، تلك حكمتُهُ :
يعلو بهِ الجوعُ
أو يعلو بهِ البطَرُ
أَعِبْرةٌ هوَ ؟
لا أدري ، أيدفعُهُ
إلى الأمامِ خيالٌ مُهلكٌ ؟ ألَهُ
غيرُ المشقّةِ نجمٌ يستضيءُ بهِ ؟
له الرمادُ
أم الذكرى ؟
أم الشررُ ؟

. . . .

الرملُ في روحِهِ
يغلي ، أم المطرُ ؟

الغراب

كيف جئتَ ؟
ومن أيِّ ليلٍ أتيتْ ؟
هازئاً بالفراشاتِ ، مستسلماً
للضغينةِ ، فانشر
رداءَك في الضوءِ ،

حكَّ بجنحِ قطاةٍ
عراقيةٍ أصغريكَ ،
وجدّدْ كلامَكْ
جئتَ من أوّلِ الليلِ ، من
كفنٍ يتآكلُ ، هل
ثَمَّ حُلْمٌ أمامَكْ . . ؟

مقفراً
دونما حيرةٍ ،
كيف تدركُ مجدَ الربابةِ ، إذ
تتقوسُ ، من محنةٍ ، أو تلينْ ؟
الظلامُ يسيرُ إلى
حتفِه ، قنفذٌ يتدثّرُ
بالليلِ ، أو يتعقّبُ
أسئلةَ الميّتينْ . .
مقفرًا
دونما حكمةٍ ،
آيلاً للغيابْ
جئتَ من أين ؟ كيفَ
وصلتَ إلى الماءِ ، تحملُ
راياتِ هذا الخرابْ ؟
الظلامُ يسيرُ إلى
منتهاهُ ، فمن أيِّ هاويةٍ
جئتَنا أيهذا
الغرابْ ؟

(فصل من رواية)

كأنها نائمة

الياس خوري

انشقت اهداب ميليا عن عينين يغطيهما النعاس، فقررت ان تغمضهما من جديد وتتابع المنام. رأت شمعة صغيرة بيضاء يرتجف نورها الشاحب في الضباب. منصور يحمل الشمعة ويمشي امام سيارة التاكسي، والهواء يضرب معطفه الطويل، لكنها لم تستطع ان تتبين ملامح زوجها. مدت يدها الى كوب الماء الذي تضعه في العادة على الطاولة الى جانب سريرها، فلم تجد الماء. احست بالعطش، وتكسّر الجفاف على لسانها وفي سقف حلقها. سحبت ذراعها اليسرى الممدودة تحت رأسها فوق المخدة من اجل ان توقف التنمّل الذي امتدّ من اعلى الذراع الى العنق. تقلّبت في الفراش. استلقت على ظهرها، مدت يدها الى كوب الماء فلم تجد الطاولة. انتفضت فوجدت نفسها جالسة في السرير ورأسها يستند الى حافته الخشبية. اين اختفى الحائط الأبيض الذي كانت تسند اليه رأسها، وتشعر بطلائه المتقشّر يتفتت تحت شعرها الطويل ويتداخل به؟ الصقت ذراعيها بصدرها فلامستا ثدييها العاريين. جاءها الخوف، وتسللت البرودة الى فخذيها. مدت اليهما يدها اليمنى كي تخفف من ارتعاشتهما، فلامس باطن كفها فخذين عاريين، صعدت بكفها الى

الياس خوري، روائي من لبنان/ بيروت

اعلى الفخذين، فأحست دماً بارداً يتخثر عند اسفل بطنها.

«هذا هو الزواج»، قالت بصوت منخفض، واغمضت عينيها من جديد.

حفظت ذاكرة ميليا مشهد ضهر البيدر، كأنه خيال ظلّ مرسوم باللون الأسود. زوجها منصور حوراني يحمل شمعة صغيرة، ويمشي امام السيارة ببدلة العرس السوداء، والمعطف الزيتي الطويل. جلست الفتاة بثياب العرس البيضاء في المقعد الخلفي من السيارة، تغطت بالعتمة وهي تشاهد صلعة السائق تلتمع بالقشور البيضاء. سوف تقول لزوجها عند وصولهما الى مدينة الناصرة في الجليل ان صورته انطبعت في عينيها شبحاً اسود يتداعى امام السيارة التي لم تستطع اضواؤها الأمامية ان تشقّ الضباب الكثيف الذي غطى مرتفع ضهر البيدر، في تلك الليلة المثلجة.

في الثالثة من بعد ظهر السبت ١٢ كانون الثاني ١٩٤٦، تزوج منصور وميليا، في كنيسة الملاك ميخائيل، وبارك اكليلهما الكاهن بولس سابا. عندما انتهت الصلاة، وقف العروسان امام باب الكنيسة، وحولهما افراد عائلة ميليا من اجل تقبل التهاني. انهمرت الدموع من عينيّ ميليا فلم ترَ احداً من المهنئين. كانت دموعها تقفز من عينيها كأنها تطير، قبل ان تحطّ على خديها الأبيضين. منصور الذي احتلت ابتسامة عريضة شفتيه الرفيعتين، كاشفة عن اسنان صغيرة بيضاء، لم ينتبه الى بكاء عروسه الا حين سمع امها تنهرها قائلة: «عيب يا ميليا شو نحن بدفن، هيدا عرس». وعندما غادر جميع المدعوين حاملين علب الملبس الفضية، ولم يبقَ في باحة الكنيسة سوى افراد العائلة، اقتربت الأم من ابنتها وضمتها الى صدرها، وارتجفت المرأتان بالبكاء. ازاحت الأم ابنتها وقالت: «ولو يا بنتي رح تقطعيلي قلبي، خلّي البكي علينا، انتِ لازم تفرحي». ابتسمت العروس وهي تشرق بدموعها، وبكت الأم، قبل ان ترتفع زغرودتها، واحاط اشقاء ميليا بالعروسين. ورأت العروس شقيقها موسى وبؤبؤاه يتصاغران داخل عينيه، فأحست بالخطر، رفعت يدها بشكل لا ارادي كأنها تغطي وجه زوجها، وتحميه من نظرات اخيها.

فتحت ميليا عينيها فلم ترَ سوى الظلام. قررت متابعة هذا المنام الغريب، وهي تشعر بشيء من الأمان على الرغم من خوفها. اخيراً عادت المنامات الى ليلها. ميليا ترى نفسها في المنامات فتاة صغيرة، في السابعة، سمراء، ذات شعر اسود قصير ومجعّد، تركض بين الناس وترى كلّ شيء. وحين تنهض في الصباح، تروي ما تشاء، فينظر اليها الجميع بخوف وذهول لأن مناماتها تشبه النبوءات التي تتحقق دائما. اما هنا، في هذا السرير الغريب، ووسط العتمة التي تتراكم على

عينيها، فقد حلمت نفسها امرأة في الرابعة والعشرين، تتمدد عارية على سرير ليس سريرها، وتضع رأسها على وسادة ليست وسادتها.

فتحت ميليا عينيها من اجل ترتيب المنام، قبل ان تعود الى النوم من جديد، فلم ترَ سوى عينين مفتوحتين على الظلام.

فتحت عينيها فرأت عينيها، وخافت.

استند الرجل الى جذع شجرة الزنزلخت، وقال لها ان لوناً ازرق فاتحاً ينتشر في بياض عينيها ويعطيهما مسحة سماوية. قال ان بشرتها البيضاء، وعنقها الطويل، وعينيها العسليتين، وشعرها الكستنائي الذي يتهدّل على كتفيها، اتت به من مدينته البعيدة من اجل ان يتزوجها. وقال انه يحبها.

اين قال هذا الكلام؟

ولماذا حين تستيقظ من هذا المنام يبقى المنام ولا ترى سوى عينين مفتوحتين على العتمة؟

قررت ميليا ان تنهض من السرير وتجلب كوب ماء، فرأت عريها الأبيض منعكساً في مرآتي عينيها، اغمضتهما، وقررت ان تطلب من الرجل الذي ينام الى جانبها في السرير، مديراً لها ظهره، العودة الى السيارة لأنها تخاف عليه. اغمضت فرأت نفسها تنزلق وتدخل في الغمام الأبيض. نسيت عطشها حين رأت امرأة عارية مستلقية، وامامها زجاج سيارة مغبّش بالأنفاس، ورجل يمشي امام السيارة حاملاً شمعة مرتجفة، كأنه يخترق الضباب، ببدلته السوداء، ومعطفه الزيتي.

صمت، وامرأة عارية، وسيارة تتحرك ببطء شديد وسط الضباب، وسائق ينحني على المقود محاولاً ان يرى الطريق من خلال زجاج مليء بالبقع البيضاء، ورجل يمشي امام السيارة حاملاً شمعة بيضاء، يغطيه ضباب ابيض.

انطفأت الشمعة، او هكذا بدا لها. وقف الرجل في منتصف الطريق فاتحاً معطفه، كأنه يحاول ان يخبئ الشمعة في داخله من اجل ان يشعلها من جديد. تقوّس ظهره وانحنى، وتطاير معطفه في الهواء، لكن الرجل بقي جامداً في مكانه. انفاس السائق ترتفع. السائق يفتح نافذة السيارة، يخرج رأسه ويصرخ بكلام غير مفهوم.

ميليا بردانة، وألم حاد يخترق بطنها. حاولت ان تتغطى، التفّت بالمعطف البني، ضمت

يديها الى صدرها، وسمعت اسنانها تصطك. تغطت بالمعطف والعتمة، وفكرت ان لا لزوم للشمعة. قررت ان تخرج من السيارة كي تقول للرجل ان الأضواء الأمامية للسيارة عاجزة عن اختراق الضباب، فماذا تستطيع الشمعة ان تفعل؟ سوف تقول له ان يعود الى السيارة، لكنها لا تجرؤ على الخروج لأنها عارية وبردانة.

من وضع السرير في السيارة؟ ولماذا تعرت؟

فهي حين تنام تلبس قميص نوم ازرق طويلاً يصل الى كاحليها، ولا تخلع صدريتها. قررت ان لا تخلع صدريتها حين رأت ثديي جدتها الطويلين المتهدلين، خافت من تساقط ثدييها على بطنها، فقررت ان تشدهما كل الوقت، حتى حين تنام. لكنها الآن بلا قميص نوم وبلا صدرية. انفاس السائق ترتفع، صدره يستند الى المقود، وعيناه تلتصقان بالزجاج الأمامي للسيارة، وميليا خائفة. الرجل الذي يتراءى لها من خلال الضباب يبتعد كأنه يطير. انتفخ معطفه بالهواء، وبدا كأنه يرفرف وحيداً فوق الوادي.

رأت ميليا نفسها بيضاء في المنام، ولم تفهم من اين جاءها هذا البياض. الجسد الذي تلبسه في النهار ليس لها، انه انعكاس لعيون الناس. امها ارادت ابنة بيضاء ذات جسد ممتلئ، فابيضّ جسد ميليا وامتلأ من اجل امها. اما في الليل فجسدها لها. انها في السابعة، سمراء، رفيعة القد، عينان واسعتان تحتلان الوجه، شعر اسود ومجعّد، انف صغير ودقيق كأنه مرسوم تحت حاجبين طويلين رفيعين، تلبس بنطلوناً قصيراً وتركض حافية. عيناها تستعيران بؤبؤين اخضرين بدل البؤبؤين العسليين اللذين يراهما الناس في النهار. والبؤبؤان يسبحان في بياض يتخلله ازرق فاتح يكاد لا يرى.

ميليا تحب الليل وتركض في شوارعه الضيقة. تستلقي على سريرها وتفتح عينيها، فيرتسم الليل من حول اجفانها. وعندما تكتمل العتمة تغمضهما وتذهب الى ناماتها. وفي الصباح، لا تمسح المنامات عن عينيها، تتركها دوائر مرسومة بحبر ممحو كي تعود اليها حين تشاء. يكفي ان تغمض حتى تّمحي الأصوات وتندثر الأضواء، فتذهب الى حيث ترى كلّ شيء، وتكتشف الأسرار.

لم تخبر ميليا احداً انها تخبئ مناماتها في مكان عميق تحت العتمة. تحفر في العتمة وتضع مناماتها. تذهب الى الحفرة حين تشاء، تخرج ما تريد من مناماتها وتحلمها من جديد.

هذا المنام يأتي من لا مكان. ففي حفرة المنامات لا وجود لهذه الميليا. ميليا الليل ليست ميليا النهار. من اين اتت صور النهار؟ ألأنها تزوجت؟ هل هذا هو الزواج؟

تشعر ميليا بالاختناق وترتجف من البرد. صار الليل بئراً، وهي في قعر البئر. انفاس السائق ترتفع وتلفح عنقها. كأنه يئن من الألم. حاولت ان تسأل السائق الأصلع ما به، لكن صوتها اختفى. حاولت ان ترفع رأسها عن الوسادة، لكن رأسها صار ثقيلاً. وفجأة نزل السائق من السيارة. السائق اختفى ومنصور اختفى، والمرأة العارية وحدها في السرير، الضباب يحاصرها والثلج يتساقط من حولها. حاولت ان ترفع قدمها اليسرى التي جمدت من البرد، لكنها لم تستطع. احست انها تسقط من السرير. ضربها ألم فظيع بين فخذيها، سكين يطعنها، ودم. صرخت، ارادت ان تصرخ بأن السائق يغتصبها، لكن صوتها اختفى، وامتلأ فمها بالقطن.

ميليا وحدها في العتمة والبرد. قررت ان تفتح عينيها وتخرج من هذا المنام، فرأت وجهاً ابيض ذا جناحين ابيضين. مدت اليه يدها اليمنى، فالتصق الريش على اطراف اصابعها. صرخت طالبة منه ان يخلصها، لكنه لم يسمع صوتها، ارادت ان تقول انها تريد العودة الى بيتها، وانها لم تعد تريد الزواج، لكنها لم تقل. الوجه ذو الجناحين يحلّق فوق السيارة وفوق الوادي وفوق الرجلين. يبتعد والريش يتساقط منه. ريش ابيض يشبه ندف الثلج الصغيرة التي تتساقط امام ضؤ السيارة الخافت.

قالت ميليا انها لا تريد تمضية شهر العسل في شتورة. الثلج يتساقط فوق ضهر البيدر والبرد. قالت ان لا لزوم لفندق «مسابكي» ولا لزوم للعسل. «نبقى في بيروت يومين عند اهلي ثمّ نذهب الى الناصرة».

امها قالت انه كانون، وفي كانون لا يعسّل احد هناك، «ارجعوا، واعملوا العسل كله في الصيف».

الراهبة ميلانة قالت ان من الأفضل عدم الذهاب الى شتورة في هذا الطقس البارد، لكن لا وجود لاي خطر. «مغامرة غير نافعة من الأفضل تأجيلها».

منصور اصرّ، «ما بصير»، قال. اراد شهر العسل في شتورة، لأن الزواج والعسل لا يصيران الا في فندق «مسابكي».

قطّب موسى حاجبيه، وقال لأخته ان لا مشكلة. «الرجل يريد شتورة فليكن، اذهبي معه

الى هناك».

ركبت في السيارة الأميركية، جلست بثوب العرس الابيض الطويل الى جانب منصور في المقعد الخلفي، وكانت الزغاريد تصمّ اذنيها عن سماع صوت امها، التي انحنت على شباك السيارة ووشوشتها كلمات وداعية ونصائح نسائية. اقترب موسى من السيارة، ورمى لهما معطفين: معطفه الزيتي ومعطف امه البني، ونظر طويلاً في عينيّ ميليا قبل ان يلتفت الى منصور ويقول: «مبروك يا عريس»، ويمضي.

مشت السيارة وسط صمت لا يخترقه سوى شنين المطر البيروتي الذي يشبه الحبال. اغمضت ميليا عينيها، ثم فتحتهما على شفتيّ منصور تقبلان عنقها. ابعدت شفتيه وقالت «بعدين، مش هلق»، وعادت الى النوم. تهادت السيارة في المنعطفات الجبلية التي تقود الى شتورة. نامت متكئة على باب السيارة، وفتحت عينيها على صوت منصور يأمر السائق بالمتابعة. كانت السيارة متوقفة وسط ضباب ابيض يغطي كلّ شيء، فأغمضت عينيها، لكن صوت منصور المرتفع اجبرها على فتحهما من جديد.

قال السائق انه لا يستطيع متابعة الطريق لأنه لا يرى الطريق.

فتح منصور باب السيارة الخلفي وقفز الى الشارع. مشى خطوتين حتى صار امام السيارة، التفت الى الخلف واشار الى السائق ان يتبعه. مشى بضع خطوات كأنه ينزلق على الجليد، ثم عندما لم تتحرك السيارة، عاد الى المقعد الخلفي، لبس معطف موسى الزيتي، وقال للسائق انه سيمشي امامه، وان على السيارة ان تتبعه.

قالت ميليا انه اختفى لأنها لم تره الا بعد ثوان، لفح الهواء البارد وجهها، وانتشرت ندف الثلج التي تتساقط فوق ضباب لا نهاية له. اضاعت ميليا زوجها، ثمّ رأته من خلال زجاج السيارة الأمامي كأنه شبح يتسلق الهواء.

«عفواً يا عروس»، قال السائق، «العريس مجنون شو بعمل»؟

كان جسد ميليا يرتجف برداً وخوفاً فلم تجاوب.

«قولي لي شو بعمل»؟ سأل السائق مجدداً.

«امشي وراه»، قالت ميليا بصوت مختنق.

«والعروس كمان خوتا، يا الله شو هالعلقة»، قال السائق قبل ان يدوس على البنزين فبدأت

السيارة تنزلق فوق الجليد.

رأت منصور يحمل شمعة منطفئة في يده اليمنى ويمشي، بينما انحنى السائق على زجاج السيارة الأمامي، وقادها ببطء شديد خلف معطف زيتي منتفخ بالهواء.

برم السائق رأسه الى الخلف، فرأت ميليا بؤبؤيه الأسودين، وكأنهما جمرتان منطفئتان. وخزتها عيناه، واخافها صوته المتحشرج. طلبت منه ان ينظر امامه، ويمسك بالمقود جيداً لأن السيارة تنزلق. لكنه لم يتوقف عن النظر اليها، بينما تابعت السيارة انزلاقها البطيء، وتابع السائق كلامه غير المفهوم.

«شو عم بتقول»، صرخت ميليا.

«حدا بعسّل بشتورة بكانون، زوجك بلا عقل». قال السائق، فخرج صوته بطيئاً ومتكسراً. بحلقت ميليا في الظلام امامها، فاكتشفت ان ما اعتقدته بؤبؤين كانا نقطتين محفورتين في مؤخرة رأس السائق الأصلع، الذي امتلأ بما يشبه نقاط زيت تخرج منها رائحة العفونة. انسحب احمرار الخجل عن وجنتيها، وعاد البرد الى عظامها، وبدأت اسنانها تطقطق. شدّت على شفتيها، واغمضت عينيها.

لا تدري ميليا ماذا قال السائق، لكنها تذكر انه تكلّم كثيراً، وشتم كثيراً. فتح باب السيارة مرات عدة كي يرى، وكان صوت الثلج المتساقط يشبه الهمس، والهواء البارد يلفح وجه العروس التي تجلس في زاوية المقعد الخلفي.

قررت ميليا ان تنهض من هذا المنام، وتتكلم مع الرجل الذي اختاره منام آخر زوجاً لها. فتحت عينيها، فركت خديها بكفيها، لتجد نفسها في السيارة. منصور ليس الى جانبها، انه هناك يمشي بعيداً وسط رياح عاتية، بينما يصوّب السائق بؤبؤيه اليها.

«الله يخليكِ ما تنامي»، قال السائق.

نظرت اليه ميليا بعينين مفتوحتين الى اقصاهما، رأت بؤبؤيه الاحمرين يتحركان في مؤخرة رأسه، وخرجت صرخة من بين شفتيها: «يا عدرا يا ام النور، خلّصي عبيدك يا والدة الاله»، قالت، قبل ان تعود الى السقوط في النوم.

لم ترَ ميليا ماذا جرى، ولم تسمع السائق وهو يقول «عجيبة»، ولم تلحظ كيف استدار زوجها ووقف الى جانب الطريق في انتظار السيارة.

في اللحظة التي صرخت فيها ميليا انقشعت الرؤية، واخترقت الضباب ثقوب الضوء، وتوقف سقوط الثلج. اوقف السائق سيارته في انتظار صعود منصور اليها، التفت الى الوراء كي يرى وجه المرأة التي صنعت الاعجوبة بصوتها. لكن ميليا كانت مغمضة العينين، والمنامات تتشكل دوائر من حول اجفانها. قال لها السائق انها اعجوبة، فتململت في جلستها، مسحت عينيها بكفيها وابتسمت. في تلك اللحظة فتح منصور باب السيارة وجلس الى جانب السائق.

«شو هالبرد»، قال منصور.

«وانا كيف بدي ارجع على بيروت»؟ قال السائق، بينما كانت السيارة تكرج نزولا في اتجاه سهل البقاع.

«الغطيطة كانت على ضهر البيدر»، قال منصور. «هلق مشي الحال».

«وانا وين بدي نام»؟ سأل السائق.

«خفت طير، والله طرت»، قال منصور، والتفت الى الوراء حيث تكوّمت زوجته على المقعد الخلفي، يغطيها معطف بني يرتجف على جسدها.

«العروس»، قال السائق.

«مالها العروس»؟ سأل منصور.

«بسّ صرخت يا عدرا دخيل اسمك راحت الغطيطة، ووقف التلج، العروس عملت عجيبة»، قال السائق.

«ميليا»، قال منصور وبدأ يعطس، قبل ان تجتاحه نوبة من الارتعاشات، وبدأت اسنانه تصطك، وصار يصدر اصواتاً كأنها تنهدات خارجة من اعماقه.

«افرك ايديك»، قال السائق.

بدأ منصور يعطس ويتأوه، كأنه يقاوم الاغماء، وجسمه يرتعش ويهتز من دون توقف.

«بسيطة»، قال السائق. «لازم تتحمّل، انت كان بدّك تكمّل المشوار، شدّ حالك».

حاول منصور ان يشدّ حاله، لكن قواه خانته، الارتجافات ضربت عضلات صدره وذراعيه وفخذيه، وشعر بالاختناق يصعد الى الأعلى. صرخ السائق بميليا ان تنتبه الى زوجها لأن لون وجهه صار ازرق، ولأنه صار عاجزاً عن الكلام.

تململت ميليا في جلستها، مدت يدها ولامست شعر منصور، «روق يا حبيبي هلق منوصل

على الاوتيل ومندفا».

بدأ الرجل يهدأ، انتظم تنفسه، واستطاع ان يقول لزوجته ان لا تخاف. «ما تخافيش انا قوي، وصرت احسن». وبدأ يعطس في شكل متواصل، طلب محرمة، فناوله السائق محرمته، اشاح منصور يده عنها، فمدت زوجته يدها بمحرمتها. ناولته المحرمة البيضاء المخرّمة التي ورثتها عن جدتها، وتركتها في خزانتها كلّ هذا العمر من اجل يوم عرسها. اخذ المحرمة، انحنى رأسه بها، وبدأ يتمخط ويتنحنح ويبصق.

لا تعرف ميليا كيف وصلوا الى الفندق، تذكر ان الضباب والرياح العاتية والثلوج حاصرتهم في وسط مرتفع ضهر البيدر، وانها رأت كيف خرج زوجها من السيارة ومشى فابتلعه الضباب. تذكر كيف توسّل اليه السائق في مدخل قرية صوفر، وقال انه لا يستطيع العبور الى شتورة في هذا الطقس المثلج، وكيف اصرّ منصور على متابعة الرحلة مهما حصل. تذكر ان السائق استنجد بها، لكن حين همت بالكلام انغرست عينا منصور في شفتيها واقفلتهما. رأت شاربيه الأسودين الكثيفين يرتعشان فوق شفته العليا، وتخيلت طربوشاً احمر على رأسه، واحبته.

وسط الرياح التي حاصرت السيارة، وصوت استغاثة السائق بأنه لا يستطيع اكمال المشوار، جاء الحب الذي انتظرته ميليا طويلاً. سقط الحب في قلبها، واحست وجعاً في ضلوعها، كأن قلبها وقع. ارادت ان تشهق بالخوف، لكنها لم تجرؤ. صمتت وقالت انه الحب. في البداية لم تشعر بأي عاطفة نحو هذا الرجل الذي رأته واقفاً تحت شجرة النخيل في الحديقة المجاورة لمنزلها. تطل من النافذة، فتراه يقف جامداً ينظر في عينيها، محاولا انتزاع ابتسامة من شفتيها. كان دائم الابتسام، لا يخفض بصره عنها الا حين تختفي وقد اصطبغ خداها بأحمر الخجل.

«ماذا يريد هذا الرجل الغريب»؟ سألتها امها.

ميليا لم تكن تعرف شيئاً عن الرجل، ولم تكن في وارد ان تحبه، شعره دائم اللمعان كأنه مغطى بالزيت، اما فوداه الأبيضان، فيشيران الى انه بدأ ينحدر الى الكهولة. لم ترَ فيه صورة عاشق منتظر، بل صورة أب يبحث عن ابنته الضائعة. وحين وافقت، لم تقل لأحد عن سبب قبولها به زوجاً.

قالت لموسى انها موافقة لأن العريس يشبهه.

قالت لأمها انها تعبت من الانتظار وتريد ان تتزوج.

قالت للراهبة ميلانة انها ذاهبة هرباً من جو البيت الخانق، بعد هجرة شقيقها سليم الى حلب، واستفحال امراض امها.

حين كلمته للمرة الأولى، قالت له انه ختيار.

«انا»؟

اشارت الى الشيب في فوديه.

«انا شبت لمن كان عمري عشرين سنة، بتعرفي ايش يعني الشيب، يعني نحن اسود، بالحيوانات ما حدا بشيب الا الأسد». قال انه في السابعة والثلاثين، وسوف يتزوج قبل الأربعين. «مرق عمر النبوة الأول وما تزوجت، بس ما رح اخلّي العمر التاني يفلت مني، والا بتروح عليي».

لم تفهم ميليا ماذا يقصد لكنها ابتسمت، فتشجع الرجل وقال انه يحبها ويريدها، وسألها اذا كانت تحبه.

«كيف بدّي حبك وانا ما بعرفك».

«انا بحبك من دون ما اعرفك»، قال، «حاسس فيك من جوّا، انت عم تحسّي فيي»؟

اومأت برأسها ليس من اجل ان تقول نعم، بل لأنها لا تدري، ففهم منصور الايماءة باعتبارها موافقة ضمنية.

«يعني ممكن»؟ سأل.

نظرت الى البعيد واغمضت عينيها، وكانت هذه الاغماضة بداية الحكاية.

لم تفهم ميليا ماذا قصد منصور بعمرَي النبوة الا في فندق «مسابكي» في شتورة. اقترب منها في ليلة العرس الثانية، واراد ان يأخذها.

«لا انا تعبانة»، قالت، وادارت ظهرها وغفت. تركها تسبح في تنفسها العميق، ثمّ تسلل نحوها من الخلف، وبدأ يداعبها، برمها وصار فوقها، ونام معها. احست ميليا، في تلك الليلة، كيف تبللت وتبلل الشرشف، وضربتها ارتعاشة برد. ارادت ان تنهض الى الحمام فشعرت بانحلال ركبتيها، اغمضت عينيها وحاولت ان تنام من جديد.

«قومي، قومي، حدا بنام هلق».

فتحت عينيها، اسندت رأسها الى حافة السرير الخشبية، ورأته عاري الجذع والسيكارة بين شفتيه، وعيناه تلتمعان.

« شفتي ما احلاك، تطلعي بالمراية، الحب بخللي المرا تصير احلى» .

اغمضت عينيها وسمعته يروي عن اعماره. قال ان عمر المسيح فاته، لكنه لن يسمح لعمر النبي محمد ان يفلت منه.

لم تفهم ميليا، لكنها لم تسأل. شعرت بالاحتراق في اسفلها، وارادت ان تشرب، لكنها خجلت من النهوض من السرير بسبب قميص نومها المبلل.

«المسيح انصلب لمن كان عمره تلاتة وتلاتين سنة، ومحمد ظهرت نبوته لمن صار عمره اربعين. الرجال لازم يصير رجال بواحد من هالعمرين والا بتروح عليه. راح العمر الأول، وبالتاني لاقيتك» .

«الشوفير كان معه حق»، همست ميليا، «انت مجنون» .

في السيارة جاء الحب، فأغمضت ميليا عينيها، بحثت عن طربوش خالها متري كي تضعه على رأس منصور، فوجدته في حفرة مناماتها.

رأت منصور يلبس قمباز خالها الحريري الابيض، ويعتمر طربوشاً احمر مائلاً الى الأمام، ويلاحقها بقضيب رفيع من الخيزران. القضيب يلامس قدمي ميليا السمراوين والرجل الذي يلبس قمبازاً يصرخ بها ان تأكل عروس اللبنة. ميليا ببنطلونها القصير تتراقص تحت ضربات القضيب، والنار تشتعل في قدميها. يتراجع القضيب، تجلس الفتاة ارضاً وتبدأ في التهام سندويش اللبنة وزيت الزيتون، وتشعر بطعم البصل الأبيض والنعناع الأخضر. ميليا تأكل، والسندويش لا ينتهي. تلتفت الى خالها متري وتدعوه الى مشاركتها في طعامها. يقترب الرجل ويلتهم السندويش بلقمة واحدة. ميليا تسرق القضيب من يد الرجل، تركض والرجل يركض خلفها. ميليا في حديقة مليئة بالأعشاب الخضراء، تقفز فوق حفر مليئة بالماء، وصوت الرجل يرجوها ان تتوقف وتعيد له قضيب الخيزران. تسقط ارضاً، الخال يلهث فوقها، تفتح عينيها، يمّحي الخال ويختفي الطربوش، وتجد نفسها في السيارة وسط الضباب.

اختفى الخال تاركاً طيف ابتسامة على شفتيّ المرأة، وطربوشاً احمر مائلاً الى الأمام على رأس رجل قررت ان تحبه، وامرأة مستلقية على المقعد الخلفي في سيارة تاكسي اميركية، فاستسلمت لها، وغرقت في منام معتم لم تستفق منه الا حين وصلت الى فندق «مسابكي» .

لم ترَ وجه منصور الكحلي، حيث اختلط ازرق البرد بسمار بشرته، الا حين وصلا الى

الفندق قبيل منتصف الليل. هزّها منصور من زندها، وسمعت صوتاً يقول: «يللا وصلنا».
استفاقت كمن يخرج من اغماءة وقالت: «شو». . . وين»؟ قبل ان تتذكر انها عروس آتية الى
شهر عسلها. انفتح باب السيارة، وكان منصور يقف في انتظارها حاملاً الحقيبة. اشار الى باب
الفندق، فمشت الى جانبه، ثمّ التفتت الى الخلف فرأت صلعة السائق، الذي ينحني فوق المقود،
ويداه مسترخيتان كأنه نائم.

«والشوفير»؟ سألت.

«اسّي منشوف»، قال منصور.

قادها الى باب خشبي مستطيل. قرع منصور الباب طويلاً قبل ان يفتح لهما صاحب الفندق
جورج مسابكي، ببيجامته البيضاء وعباءته البنية. نظر الخواجة جورج اليهما بعينين صغيرتين
صاعدتين من عنق يرتفع فوق كتفين منحنيين، وقد ارتسمت علامات الدهشة على وجهه، كأنه
كان عاجزاً عن التصديق بأن هذين الكائنين الغريبين هبطا عليه في هذه الساعة من الليل من اجل
تذوّق عسل الزواج.

«انتم العرسان»، قال صاحب الفندق، مدارياً سعاله الذي يبتلع نصف كلامه، بكُمّ
عباءته.

اومأ منصور رأسه، قبل ان يلتفت الى السيارة المتوقفة في الخارج.

«اهلا اهلا، الحمدالله على السلامة، انا قلت مش رح تجوا بهالبرد والتلج، تفضلوا، تفضلوا،
الغرفة بتجهز خلال دقايق». تركهما امام الباب وصرخ: «وديعة، وديعة، اجوا العرسان». فرك
يديه امام الوجاق المشتعل كأنه يكلم نفسه: «يا عيني على هالليلة، وينك يا وديعة، شعلي الوجاق
بغرفة العرسان، وتعي، بتعرف يا استاذ. . . »

التفت الى منصور فلم يجده، رأى ميليا تقف امامه بمعطفها البني الذي يغطي جزءاً من ثوب
العرس الأبيض، وعينيها الواسعتين الناعستين، وخديها اللذين بدآ يتلونان بالأحمر.

«شو اسمك يا عروس»؟

التفتت ميليا الى اليمين كأنها تبحث عن الشخص الذي يخاطبه صاحب الفندق، رفعت
يدها الى صدرها وسألت اذا كان السؤال موجهاً اليها.

«لكن مين عم بسأل، مش انت العروس»؟ قال جورج مسابكي، واجتاحته موجة من السعال

اجبرته على الانحناء. جلس على الكنباية واشار الى العروس بالجلوس الى جانبه. بقيت ميليا واقفة في انتظار عودة منصور. لا تدري لماذا انتابها شعور صاعق بأن منصور سيهرب الآن. رأته يعود الى سيارة التاكسي يجلس الى جانب السائق ويطلب منه ان يقوده الى بيروت.

«وانا شو بعمل»؟ قالت ميليا بصوت خافت.

«تفضلي حدّي»، قال جورج مسابكي، «هلق بتجي وديعة وبتطلعوا على الأوضة».

وضعت ميليا كفيها على عينيها، وسمعت منصور يطلب من صاحب الفندق غرفة ثانية.

كانوا اربعة في بهو الفندق الفسيح، طاولة صغيرة سوداء في المدخل، وخلفها علاّقة مفاتيح الغرف. لاحظت ميليا ان العلاّقة ممتلئة، وخمّنت ان الفندق فارغ. ثلاث كنبايات تشكل نصف دائرة من حول الوجاق، مغطاة بقماش مخملي احمر. سجادة عجمية مطرزة بصور الحيوانات الأليفة تحتل ارضية البهو، ويغلب عليها اللون الأحمر، وصور معلّقة بشكل عشوائي على الحائط المقابل. وقف الزوار الثلاثة في البهو، بينما بقي السيد مسابكي جالساً. نادى وديعة مرة ثانية، قبل ان يقف ويبدأ في تسلّق السلم الحجري الموصل الى الغرف، في الطابق الثاني.

سرت الحرارة المنبعثة من وجاق التدفئة المعدني في اجسام الرجلين والمرأة، الذين وقفوا في انتظار وديعة. تقدم منصور من احدى الصور المعلقة على الحائط واشار الى زوجته، «تعالي شوفي فيصل، هدا الملك فيصل الأول». تقدمت ميليا ببطء الى حيث يقف زوجها، ورأت اطاراً مذهباً في داخله رجال يعتمرون الطرابيش، يتحلقون حول رجل قصير القامة، ذي وجه مستطيل شاحب، ينظر الى البعيد كأنه لا يرى.

«هدا فيصل»، قال منصور مشيرا الى الرجل النحيل.

«هو كمان عمل شهر العسل بشتورة»؟ سأل السائق ساخراً.

«انت ايش بفهمك»، قال منصور. «بكرا منسمّي الصبي فيصل»، ونظر في عينيّ زوجته، «ايش رأيك»؟

لم تجاوب، فهي كانت تعتقد ان منصور سيسمّي ابنه البكر شكري، على اسم والده. «شو بعرّفني»، قالت.

«وانت ايش رأيك»؟ سأل منصور السائق الذي فرك يديه امام وجاق التدفئة، ثم وضعهما في جيبي بنطلونه، كأنه يخبئ الحرارة فيهما.

«العمى شو هالبرد، والله نيالك يا عريس».

نظر السائق الى ميليا التي وقفت الى جانب زوجها تحت صورة ملك سورية، الذي طرده الجيش الفرنسي من الشام، فأسس له الانكليز مملكة اخرى في العراق. «نيّاله زوجك يا عروس». قال وارتمى جالسا على كنباية مجاورة.

ظهر صاحب الفندق والى جانبه امرأتان قصيرتان، الأولى بيضاء، تبدو نصف عمياء، في الستين من عمرها، والثانية حنطية اللون في حوالى الثلاثين، لكنهما متشابهتان كتؤامين.

«وديعة خدي العريس والعروس على الغرفة رقم١٠»، قال الخواجة جورج.

تحركت المرأتان كأنهما شخص واحد. تقدمتا من السائق، «يللا الحقني يا عريس»، قالت وديعة الأولى، بينما عقدت الدهشة عينيّ وديعة الثانية وسألت، «مين فيكم العريس»؟

«هيدا، هيدا»، قالت وديعة الأولى، مشيرة الى السائق نصف النائم، الجالس على الكنباية.

«انا، انا العريس»، قال منصور.

«لا تواخذني يا استاذ، افتكرته هو العريس لأن العرسان دايما هيك، بشعين واختيارية وصلع، وبطلعوا احلى بنات على الغرف، يا حسرتي على النسوان». قالت وديعة الأولى.

«وديعة اسكتي»، قال صاحب الفندق وهو يتثاءب.

«هو العريس كنت عارفة»، قالت وديعة الثانية الحنطية اللون، وامسكت ساعد منصور من اجل ان تقوده الى غرفته.

«وانا»؟ سأل السائق.

«انت مين»؟ سألت وديعة الأولى.

«انا حنا عرمان»، قال.

«تشرفنا بس يعني مين»؟

«يعني هو الشوفير يللي وصّلنا، ولازم ندبره»، قال منصور.

نظرت وديعة الأولى الى وديعة الثانية، ثم نظرت الى الخواجة جورج مسابكي الذي تمتم: «الغرفة رقم٦، شعلوا الوجاق بالغرفة رقم٦». التفت الى العروسين وتمنى لهما ليلة سعيدة.

انحنى الخواجة جورج على الوجاق واطفأه، وغادر الى غرفته، التي تقع في طرف بهو الفندق،

بينما لحق الثلاثة بالمرأتين اللتين صعدتا بهم درجاً طويلاً اوصلهم الى غرفتين متواجهتين.

فتحت وديعة الثانية باب الغرفة الأولى واشارت الى العروسين، بينما وقفت وديعة الأولى الى جانب السائق بالقرب من باب الغرفة رقم ٦ وهما يتوشوشان.

دخلت ميليا الى الغرفة الفسيحة، فوجدت سريراً كبيراً، ومرآة تحتل الحائط المقابل. طاولة مربعة في الوسط مغطاة بشرشف برتقالي، وضعت فوقها زجاجة شمبانيا، ورغيفا خبز مرقوق، وصحن مليء بقطع الجبن الأبيض. الحمّام الى يسار السرير، والوجاق يشتعل الى جانب الطاولة. اقفل منصور باب الغرفة بالمفتاح، وسمعت ميليا وشوشة السائق مع وديعة الأولى، وصوت قهقهاتهما العالية.

لا تذكر ميليا في شكل واضح ماذا جرى في الغرفة. رأت منصور يخلع معطفه ويعلقه خلف الباب. رأته يقترب من الطاولة ويعالج قنينة الشمبانيا ويفرقعها، والرغوة البيضاء تطفو على الكأسين اللتين صبهما. اعطى عروسه كأساً ورفع كأسه.

«كاسك يا عروس».

اخذت ميليا شفة من كأسها، ابتلعت الحبيبات البيضاء الطافية على سطحها، واحست غثياناً خفيفاً يصعد من معدتها. وضعت الكأس على الطاولة، وقالت انها تريد فنجان شاي ساخناً. لكن منصور بدا كأنه لم يسمع. اكل لقمة جبنة، واعدّ لقمة لعروسه. ابعدت يده وقالت انها ليست جوعانة، فالتهمها، وشرب الكأس التي صبّها لنفسه دفعة واحدة. صبّ كأساً ثانية، وبدأت ترتسم على عينيه اشباح غريبة. ابتسمت ميليا وهي تتذكر كلام امها عن الهبل الذي يصيب الرجال في ليلة الدخلة.

امسكها الرجل من يدها وقادها الى السرير، شعرت بحلقها ناشفاً، هذه هي اللحظة المنتظرة، وعليها ان تكون شجاعة.

جلسا على طرف السرير، وضع منصور رأسه على عنقها وقبّله. سرت قشعريرة خفيفة في جسد العروس، وارادت ان تستلقي على السرير. تراخت الى الوراء قليلاً، ورأت نفسها تطير بين ذراعيّ منصور. الآن سوف يحملها بين ذراعيه ويطير بها قبل ان يحطها على السرير من جديد ويأخذها.

تراخت ميليا على السرير وانتظرت، تراجعت القبلات عن عنقها، وبدأ الرجل يرتعش.

ارادت ان تضمه اليها من اجل ان تهوّن الأمر عليه. لكنه قفز واقفاً، وبدأ يخلع ثيابه. توقعت ميليا كلّ شيء الا هذا. ان يقف العريس في وسط الغرفة ويبدأ في خلع ثيابه ورميها ارضاً. وجهه يتقلص كأنه يضع قناعاً، والشعر على كتفيه وصدره يصير مثل جلد سميك اسود.

الآن سوف يهجم ويفتحني، فكّرت ميليا، وسيطر عليها شعور غريب، كأنها تقف على شرفة عالية وتنتظر من يرمي بها الى الأسفل، مستسلمة لانتظارها. اغمضت عينيها على صورة السقوط المخيف، واليدين اللتين سوف تلقيان بها على السرير، وتشلّحانها فستانها، قبل ان تمزّقا ثيابها الداخلية.

سعال خفيف وارتعاشات، قررت ان تبقى مغمضة العينين، تاركة لمنصور حرية اختيار اللحظة المناسبة للهجوم.

طال الانتظار، وبدأ النعاس يحاصرها، استندت الى مرفقها الأيمن، وتسرّب اليها ما يشبه النوم الخفيف المتقطع، وبدأ ضباب الطريق يولد في عينيها. انتفضت وفتحت عينيها، فلم ترَ منصور يقف عارياً في وسط الغرفة. الرجل اختفى، رأت ثيابه المجعلكة مرمية على الأرض، وتذكرت منظره وهو يتخالع مع ثيابه. البنطلون يتداخل بالحذاء، والقميص يلتف حول العنق، والجورب يلتصق بالقدم. رأت شاربيه الأسودين الكثيفين يرتجفان فوق شفته السفلى، وعاودتها ابتسامة الانتظار. سمعت ما يشبه الأنين الخافت في الغرفة، ثم انتبهت الى ان الأنين يأتي من الحمام. تصاعد الأنين الذي ترافق مع صوت القيء والحشرجة. لكنها بدلاً من الذهاب الى الحمام كي ترى ماذا حلّ بزوجها، استلقت على السرير وتغطت باللحاف من دون ان تخلع فستانها.

«شو هالعسل»؟ قالت ميليا بصوت مرتفع معتقدة ان العريس الجالس على كرسي المرحاض يسمعها. وعندما لم يجاوب شعرت بالخوف، وتراءى لها الرجل الذي يبتلعه ضباب قمة ضهر البيدر متداخلاً بالبياض الحليبي الذي يغطي المكان، ويرتجف راكضاً الى السيارة، مصدراً اصواتاً تشبه النباح المغطى بالأنين. يفتح باب السيارة ويجلس الى جانب السائق وهو يرتعش ويتنهد. نهضت من فراشها، اقتربت من الوجاق، رأت ناره خابية، وضعت بعض قطع الحطب فيه، وانتظرت ارتفاع اللهب. تقدمت من باب الحمام ونادته، لكن منصور لم يجاوب. قرعت على الباب مرات عدة، فلم تسمع سوى انينٍ خافت كأنه آتٍ من مكان بعيد. انتشر الدفء على جسمها واحست بالحاجة الى خلع فستانها. انحنت على الحقيبة واخرجت قميص نومها الأزرق الطويل

ولبسته. سمعت الرجل يناديها. اقتربت من الباب، «افتح لي يا منصور، انا ميليا». لكن الصوت الذي ناداها صار اكثر انخفاضاً، كأنه يوشوش.

هل نده ميليا او يا امي؟

«افتح لي الله يخليك».

«وطّي صوتك، هلق بيسمعك الشوفير»، قال الرجل بصوت مبحوح.

«بدك نجيب حكيم»؟

«روقي، دخيلك روقي».

انقطع الكلام وصارت تأوهاته غريبة. تيقنت ميليا من ان الرجل سوف يموت وبدأت تتداعى امام الباب. وجدت نفسها جاثية تقرع. امسكت مقبض الباب كأنها تتسلقه، وسمعت منصور ينادي امه بالهمس. رجته ان يفتح، واستمعت اليه متحشرجاً بالقيء. جثت دهراً، وشعرت انها وحيدة وعاجزة ولا تستطيع شيئاً.

«انا نازلة اسأل صاحب الأوتيل عن اقرب حكيم».

«وطّي صوتك هلق بيسمعنا الشوفير وبيضحك علينا».

خرج صوت منصور كأنه من بئر عميقة ليقول لزوجته ان لا تخرج من الغرفة، وان لا شيء.

«اسبقيني على التخت وانا لاحقك».

لا تعلم كيف نهضت، ولا كيف استلقت على السرير، وتغطت باللحاف، ونامت.

لماذا هي عارية الآن؟

ولماذا هذه القشعريرة التي تضربها؟

قررت ميليا ان تفتح عينيها لأنها احست بالموت. والموت لا يأتي الا على شكل منام طويل لا ينتهي. «الموت منام»، قالت لشقيقها موسى. «تعا شوف ستّك كيف عم تحلم». كانت الجدة ممددة على سريرها وسط الملاءات البيضاء، والنساء يجلسن من حولها وصوت بكاء خافت. لم يجرؤ احد على النحيب على ملكة شلهوب حين اغمضت عينيها ومضت. الجدة لم تكن تحب البكاء على الأموات. «الموتى ما بموتوا، ما حدا يبكي»، صرخت بهم ملكة حين ماتت ابنتها.

يومها، وبعد حلول الظلام سمع الناس صراخ زوجها نخلة، الذي كان يجعر مثل ثور مذبوح. وسرت شائعات في الحي، ان الرجل مات بعد اسبوعين من وفاة ابنته بحسرة دموعه، لأن زوجته منعته من البكاء على ابنته سلمى.

لم ترو ميليا لشقيقها موسى انها رأت خالتها في المنام. كان موسى في الثالثة، ولا يستطيع ان يفهم هذه الأشياء.

عشية موت الخالة فتحت ميليا عينيها على عويل امها، فقررت ان تعود الى منامها من اجل ان تنقذ خالتها. لكن الخالة الصبية التي كانت في العشرين من عمرها، بقيت مستغرقة في النوم ورفضت ان تفتح عينيها. كان المنام غامضاً، ولم تفهم ميليا معانيه الا بعد اعوام، حين جاءتها العادة الشهرية وحلمت انها تطير.

حين روت ميليا المنام لجدتها كان كلّ شيء قد انتهى. حبست الجدة دموعها وطلبت من الطفلة ان تروي منامها للناس. في ذلك اليوم، تعلمت ميليا ان تحكي عن الأشياء الغامضة التي تراها في الليل. اصطبغ خداها باللون الأحمر، امتد لسانها من بين فجوة اسنان الحليب الأمامية التي تساقطت، لدغت بكل الأحرف، وحكت. قالت انها رأت خالتها سلمى تسقط في بركة الماء في الحديقة، وتتخبط مستغيثة وسط الاسماك الصغيرة الحمراء. وانها مدت لها حبلاً، امسكت سلمى الحبل وحاولت ان تصعد، لكن الحبل افلت من يديّ ميليا. كانت الخالة ممددة على ارض مليئة بالحشائش الخضراء، اقتربت منها ميليا وحاولت ايقاظها، فسمعت جدتها تقول: «ما توعّيها اتركيها عم تحلم». استيقظت ميليا وهي ترتجف خوفاً، وحين عادت الى النوم من جديد، سمعت صراخ امها، فنهضت مذعورة من سريرها، وفهمت ان خالتها سلمى ماتت.

لم تقل ميليا الحقيقة، كذبت على الجميع لأنها خافت ان تروي بقية منامها، خافت ان تقول انها دخلت في منام خالتها وحلمت حلمها. من يصدق ان احداً يستطيع دخول منام انسان آخر؟ ميليا ايضاً لم تستوعب ما حصل، ولن تفهم معنى ان تدخل في منام انسان آخر الا لحظة موتها، حين رأت ما لم يره احد، ولم تعطِ سرها الا للطفل الذي خرج من بطنها.

استلقت ميليا الى جانب خالتها فوق الحشائش الخضراء، حيث غطت غمامة بيضاء عينيّ سلمى المغمضتين. رأت نفسها تدخل في الغمامة، وترى خالتها تطير فوق وادٍ سحيق. سمعت خفقات قلب المرأة التي تطير، وشاهدت الخوف في عينيها. كانت سلمى تلبس فستان العرس،

والطرحة الطويلة البيضاء ترفرف خلفها. فجأة سقطت الطرحة في البركة، وتساقط المطر حبالاً. حاولت ميليا اللحاق بها، لكنها لم تستطع. ركضت فتعثرت بقدميها وسقطت. نزف الدم من ركبتها اليمنى، نظرت الى الأعلى فرأت سلمى تبتعد وتصير نقطة بيضاء. سمعت ميليا بكاء امها، فتحت عينيها ورأت سعدى تنتحب في زاوية الغرفة. عرفت ان الموت جاء، وفهمت انه منام طويل، كما تقول جدتها، وانها استطاعت التسلل الى منام الموت وتذوّق طعمه المائي وهي في السابعة من عمرها.

لم يكن موت سلمى مفاجئاً، فالصبية التي رفضت جميع عروض الزواج في انتظار ابراهيم حنانيا، الذي سافر الى البرازيل، ووعدها بأن يعود غنياً ويتزوجها، اصيبت بالحمّى الصفراء التي كانت لا تزال تجرجر نفسها في شوارع بيروت. الجميع كان يعرف ان سلمى سوف تموت. ملكة اشترت فستان عرس ابيض كي تلبسه لابنتها في النعش. ميليا سمعت شيئاً من هذا الكلام من امها التي ساهمت في دفع جزء من ثمن الفستان. غير ان الأمور اختلطت في ذهن الفتاة. سمعت امها تقول ان عرس سلمى اقترب، ورأت الجدة، التي جاءت لزيارتهم في احد الصباحات، تبكي صبا ابنتها الضائع. لكنها لم تفهم معنى هذا الكلام الا حين رأته في منامها. وحين نطق لسانها بالحكاية التي كانت تتسلل من شقوق اسنان الحليب، وروت لجدتها كيف رأت ما لم يره احد، خافت من رد جدتها. «ما تحكي هيك يا بنت، منامات الأموات ما بشوفها الا الأموات». رسمت الجدة علامة الصليب على جبين حفيدتها وطلبت من الله ان يحميها، «صليب الروم يحرسك يا بنتي».

وفي المنام رأته.

قالت ميليا لأمها وجدتها انها رأت ابراهيم حنانيا يمشي خلف نعش سلمى. رجل قصير مدعبل، يلبس معطفاً طويلاً اخضر اللون، ورأسه منحنٍ كأن عنقه الصغير عاجز عن حمله. قالت انه كان يلبس حذاءً بنياً وابيض، يمشي كمن يترنح ولا يجد ما يستند اليه. قالت انه كان وحيداً، وحكت معه. لا هو الذي حكى. اقترب منها وقال ان لا احد تعرّف اليه. قال انه تغيّر كثيراً في البرازيل. «لم اكن قصيرا هكذا، لكني سمنت، والسمنة تقصّر الانسان، يمكن ما حدا عرفني منشان هيك». ابتسم عن اسنان صفراء، وسألها اذا كانت هي سلمى.

«سلمى ماتت، وانا ما خصّني».

«بعرف بعرف»، قال، «بس انتِ سلمى مش هيك».

حين حاولت ان تردّ عليه علق لسانها في فجوة الحليب، واحست انها عاجزة عن تكوين الكلمات، وان ما يصدر من فمها ليس سوى غمغمات غامضة، وبدأت تبكي.

ارادت ان تسأله لماذا لم يرجع من البرازيل قبل موت سلمى. ارادت ان تعرف اذا كان قد صار غنياً مثل جميع اللبنانيين الذين هاجروا الى تلك البلاد البعيدة. ارادت ان تقول ان خالتها ماتت بسببه، لكنها لم تستطع. احست بالكلمات تنفرط قبل ان تتشكّل، وبأنها تختنق ولا تستطيع ان تحكي.

انطبعت صورة ابراهيم في ذاكرتها في وصفه رجلها الأول. احست انها تحبه، وفهمت من الدموع العالقة في عينيه انه اضاع كلّ شيء حين رجع الى بيروت ليكتشف ان المرأة التي جاء من اجلها تحتضر.

هكذا كانت ستروي لمنصور لو روت. منصور حكى كلّ الوقت، ولم يترك متسعاً لكلام الصمت الذي يختبئ في ملامح زوجته البيضاء. وحين حاول ان يستمع اليها، كانت ميليا عاجزة عن الكلام، وتصرخ بالألم. تستدعي امها التي لم تأتِ كي تنقذها من منامها الطويل.

عندما اخبرت جدتها وامها عن لقائها بابراهيم حنانيا، امرتها امها بالسكوت، «خلص حكي يا بنتي، ومش فاضيين نسمع مناماتك كلّ الوقت».

«ابراهيم حنانيا كان ببيروت! ابن الكلب اجا وما مرق علينا، نطر البنت حتى ماتت، وبعدين شرّف»، قالت الجدة لابنتها وهي تكفكف دموعها.

«شو بكي يا امي، صدّقت منامات ميليا، شو هالحكي»؟

«مبلى مبلى، صار قصير ومبروم وصوته مش طالع، بس ليش ما اجا شاف البنت قبل ما تموت، هيدا مش حقّ»، تابعت الجدة.

«عيلة مجانين»، قالت الأم.

«انت المجنونة، ميليا شافت الرجال، وانا شفته كمان».

«كيف يعني شفتيه يا امي، الزلمة بالبرازيل، واجا اخوه وقال ان ابراهيم زعلان كتير، وما رح يقدر يجي على لبنان».

«لا، لا، كان هون وما شاف البنت، وحرق قلبها وقلبي».

قال لها ابراهيم انه خاف من الموت. «مش انت سلمى»؟ سألها.

«لا، انا ميليا».

قال انه لم يجرؤ على زيارة خطيبته حين كانت على فراش الموت، وصار يبكي.

«خلص يا بنتي»، قالت سعدى.

نظرت ميليا الى امها بخوف، وتوقفت عن الكلام. غادرت الليوان الى الحديقة، الصقت النبريش بحنفية الماء الموجودة فوق البركة، فتحت الماء وسقت الأشجار.

كان موسى في السابعة عندما وقف ممسكاً بيد شقيقته امام سرير الجدة الميتة. لم يفهم الصبي معنى الموت، ولا معنى ان تسافر جدته داخل مناماتها. سمع انين النساء المتحلقات حول سرير المرأة البيضاء، المغطاة بشرشف ابيض، فامتلأت رموشه بما يشبه الماء. لم يبكِ او يتنهد. وقف في انتظار ان تمسح اخته رموشه برؤوس اصابعها، وتنحني كي تقبّله في عينيه. كانت ميليا تمسح رموش موسى وتقبّله في عينيه حين تشعر انه خائف. مسحة الرموش هذه، تعيد الفتى الى نفسه، وتخرجه من حال الخوف التي تنتابه في الليل. كان موسى يخاف من كائنات الليل واشجاره. ميليا اخبرته ان اشجار الليل تملأ الفضاء بعد مغيب الشمس. وان المنامات تبني اعشاشها فوق اغصان الليل. وكان الفتى يخاف الليل واعشاشه. حين يستيقظ في العتمة، تزحف قدماه الحافيتان الى سرير اخته. تزيح ميليا قليلا من دون ان تفتح عينيها، فيتكوم الفتى حدّ اخته، تمد يدها وتمسح اجفانه برؤوس اصابعها، ثمّ تقبله في عينيه، فيسقط موسى في نوم عميق.

جاء موسى وكان في العشرين، واخبر شقيقته ان منصور حوراني يريد الزواج منها. وقف الشاب امام اخته التي كانت تجلس على طرف السرير، تنحني على جورب ترتقه. وقبل ان يحكي رأت رموش عينيه مبللة بالدموع. قال عن منصور فلم تقل شيئاً. وضعت الجورب المنتفخ بالبيضة الخشبية على السرير، ووقفت امامه. مدت يدها ومسحت اجفانه بأناملها. انحنت وقبلت عينيه وشعرت بطعم الدموع. رأته وقد عاد صغيراً بعينيه الخائفتين، وارتعاشة شفته السفلى، وقالت وهي تقبّل عينيه انها موافقة على كلّ ما يريد.

«مش هيك انت بدّك»؟ سألته.

استطال الفتى وعاد رجلاً، قطّب حاجبيه، ونظر الى شقيقته من اعلى عينيه، وقال نعم.

«متل ما بتريد»، قالت.

لم يسألها عن علاقتها بالرجل، ولم يقل ان منصور قال، حين طلب يدها، ان ميليا موافقة، وانها باحت له بحبها. فشعر بالخيانة، لكنه لم يستخدم هذه الكلمة حين سأل اخته عن رأيها.

«يعني بتحبيه»؟ سألها.

نظرت اليه كأنها لم تفهم ماذا يقصد، ابتسمت وقالت انها موافقة لأن منصور يشبهه.

«بتعرف كأنه انت»، قالت.

«انا»! اجاب مستهجناً.

«انت احلى منه، بس بيشبهك، كأنه خيّك».

عبس موسى وتمتم شيئاً عن كيد النساء.

«شو عم بتقول؟ ما سمعت»، قالت ميليا.

«مبروك يا اختي».

في ذلك اليوم شعرت ميليا ان عليها ان تكتشف الحياة من جديد. كأنها ولدت في تلك اللحظة، او كأنها وهي تنحني على رموش شقيقها الصغير، ثم تنتصب واقفة امام الشاب الذي اكتمل بالعشرين، والتمعت بعض الشعرات الرمادية في وسط رأسه، عبرت حياتها كلها كمن يعبر مناماً. وضعت راحتيها على عينيها، ثم مدت ذراعيها الى الأمام من اجل ان تلتقط المعنى الذي خرج من بين شفتيّ اخيها.

قال انها ستسافر الى الناصرة بعد الزواج مباشرة.

«متل ما بتريد»، قالت ميليا التي احنت رأسها، فانكسرت نظرتها على البلاط المعرّق بأزهار مرسومة بخطوط سوداء.

قال موسى ان المصّور سوف يأتي غداً. «بدي ياك تضللي عندنا، رح علّق صورتك على الحيط هون».

الصورة التي علقت على الجدار الأبيض في الليوان سوف تبقى في مكانها. موسى الذي ورث البيت عن امه، ترك الصورة كأنها صارت جزءاً من الحائط. الصورة المطبوعة على ورقة

كبيرة بيضاء، والموضوعة في اطار خشبي اسود، تُظهر ملامح ميليا بشعرها الطويل وعينيها اللوزيتين العسليتين، وانفها الصغير، وشفتيها المكتنزتين، وعنقها الطويل، وخديها الضامرين، وحاجبيها الرفيعين المقفلين. صورة نصفية صنعها المصوّر شريف فاخوري، الذي ادخل رأسه في علبة خشبية مغطاة بقماشة سوداء، واوقف ميليا امام الحائط الأبيض ساعتين كاملتين، كي يختار لها الوضعية الأجمل. بدت ميليا في الصورة كأنها تنبثق من الحائط الأبيض. امرأة بيضاء وملامح سوداء، والتماعة ضؤ تخرج من العينين.

موسى كان متيقناً من وجود شيء غريب في الصورة. كلّ شيء فيها مرسوم بخطوط سوداء منحنية، ما عدا البؤبؤين اللذين رسما بما يشبه اللون الأخضر.

جلب موسى الصورة الى البيت قبل العرس بثلاثة ايام. دق مسماراً وعلّقها على الحائط. تراجع ثلاث خطوات الى الوراء، ونادى اخته. هرعت ميليا الى الليوان لتجد موسى امام الصورة، والدهشة تملأ عينيه.

«شايفي»، قال.

«شكرا، شكرا، حلوة كتير»، جاوبت.

«شايفي العيون، وشايفي اللون، كأنه في ضؤ اخضر بقلب اللون الأسود، شايفي».

نظرت الفتاة الى صورتها وضربتها المفاجأة، واحست بالدموع. غطت الدموع عينيها وتفتتت الصورة داخل حقل مائي شاسع، وخافت من ان يكون ملاكها الحارس قد تخلّى عنها. كيف استطاع المصور الزحلاوي التقاط سرّ عينيها الخضراوين؟ عيناها ليستا خضراوين الا في مناماتها، حيث تصير ميليا صغيرة وسمراء وذات شعر قصير اسود مجعّد. كيف وصل المصور الى سرّ عينيها؟ هل فضحتها عيناها؟ ألهذا لم تعد ترى المنامات، وصار نومها منذ لحظة موافقتها على الزواج يشبه السقوط في حفرة عميقة معتمة.

صارت ميليا تخاف النوم، تستلقي على سريرها وتفتح عينيها وتقاوم النعاس. وحين يبدأ النوم في التسلل الى رؤوس اصابع قدميها، ينتفض جسمها دفعة واحدة كي يبدده. لكن النوم يلتفّ من حولها، يأتيها من الخلف ويسرقها، نازلاً بها الى عتمته. صار ليلها شاهداً على ارتعاشات جسدها. ينتفض فخذها كأنها اصيبت بضربة، تشعر بالسقوط فيرتعش كتفاها، تسترخي وتحاول ترتيب حكاية صالحة للنوم، لكن الحكاية تهرب منها ويلفّها الظلام.

اضاعت ميليا المغارة حيث تخبئ مناماتها، ولم تفهم لماذا الا حين فضحت الصورة سرّ عينيها.

وقف موسى حائراً امام اخته. لماذا كرهت ميليا الصورة الجميلة التي علّقها على الحائط؟

«وقفي قدامها وشوفي، كأنها مرايتك»، قال.

تأملت ميليا الصورة ورأت كيف انطبعت ظلال اللون الأخضر داخل الحبر الأسود. اشاحت وجهها وخرجت من الليوان. وقف موسى امام الصورة واحسّ انها تكلّمه، وانه يستطيع الموافقة الآن على زواج اخته. ميليا لن تذهب مع هذا المنصور الى الناصرة، بل ستبقى معلقة هنا على الحائط ولن يشتاق اليها.

التفت موسى فلم يجد شقيقته، لحق بها الى الحديقة، فرآها جالسة على الأرجوحة الخشبية المعلقة في اغصان شجرة التين الضخمة. رأى كيف ترتعش اخته بالبكاء، فلم يقترب منها. عاد الى الليوان، وجلس على الصوفا امام الصورة.

لم ترو ميليا لمنصور انها بكت بكاءً مراً حين جلست على الأرجوحة. احست الدموع في شفتيها، وتذوقت طعمها، واكتشفت ان طعم البكاء مختلف عن اسمه. الدموع مالحة، لكن حين نصف طعمها نطلق عليها صفة المرارة. شربت ميليا دموعها المالحة وتذوقت طعما مراً جاءها من منام لم تحلمه، وفكرت ان لون المرارة اخضر، مثل البؤبؤين الصغيرين اللذين اختفيا من شاشة احلامها.

على سرير حديدي ابيض، وُضع الى جانب الحائط الأبيض حيث علّق موسى صورة شقيقته، ولدت ميليا، في الساعة الثانية عشرة من ظهر الاثنين ٢ تموز ١٩٢٣، وكان يوماً حاراً ورطباً. شمس بيروت الرصاصية تقرع الشوارع بحبال من نار. الشراشف الصفراء التي علقتها الداية ندرة سلوم على نوافذ الليوان، كانت تحترق بالضوء الذي يخترقها جاعلاً الغرفة اشبه بكتلة نارية صفراء. على السرير استلقت سعدى تئن بآلام الطلق. ندرة، القصيرة، السمراء، ذات الجسد المكتنز والوجه المستدير، التي تلتصق السيجارة المشتعلة بشفتيها، تسخر من المرأة التي تمدد نصفها الأعلى على عرض السرير، والعرق يغطي وجهها، ويبقّع قميصها الأبيض بسائل بدا اصفر اللون، من أثر وهج الشمس.

«روقي يا اختي، هيدا مش اول بطن، وما في لزوم للصريخ». قالت ندرة وهي تقف مكتوفة

اليدين، تمضغ عقب سيجارتها المشتعل، في انتظار المولود الجديد.

كانت سعدى تضع مولودها السادس. سلم لها ثلاثة صبيان، ابنها الأول سليم، وابنها الرابع نقولا، وابنها الخامس عبدالله. ومات لها ولدان، الثاني الذي بقي من دون اسم، وصار اسمه الصبي الأزرق، لأنه وُلد وحبل السرة ملتفّ حول عنقه، فاختنق بلونه الأزرق. والثالث نسيب الذي اصيب باليرقان بعد ولادته بأسبوع، ودخل في ذاكرة العائلة في وصفه نسيب الأصفر.

سعدى مستلقية على السرير في انتظار ابنها الرابع، الذي قررت ان تسميه موسى. بعد الولادتين الأوليين، صارت تضع بسهولة، كأن الطفل ينزلق من رحمها. تشعر بآلام الطلق، تجلس على كرسي الولادة بين يدي ندرة، ويلفها البخار المتصاعد من وعاء الماء المغلي الموضوع على الأرض في الليوان. تشعر بالانزلاق، ويأخذها ما يشبه الدوار، وتزحط مع الكائن الصغير الذي يخرج من احشائها. تسحب ندرة الطفل، ترفعه من قدميه، وتربت على مؤخرته كي يصرخ. وحين ترى الحمامة ما بين فخذيه، تطلق زغرودة طويلة، فيفهم يوسف ان صبياً جديداً اضيف الى عائلته.

في ذلك الصباح التموزي القائظ، حيث وصلت حرارة الجو الى ٣٤ درجة مئوية، كانت سعدى ممددة على السرير والألم يضربها. صراخها يرتفع، واللون الأصفر ينتشر على وجهها ويديها. لم ترَ سعدى كرسي الولادة، ولم تسأل عنه. في العادة، حين كان ماء الرأس يسيل، وتبدأ آلام الطلق، يذهب يوسف راكضاً الى منزل ندرة. تفتح الداية مرحبة، وتقول انها ترى صبياً على وجه يوسف. ينبعث من البيت دخان كثيف يتشكل مثل دوائر متداخلة. يستمع يوسف الى سعال المعلم كميل، وجلبة اصدقائه الذين يملأون المكان بقرقعة نراجيلهم، وصخبهم في لعب الورق. وبدلاً من ان يتفرج على لعبهم، معلناً رأيه المعادي للقمار، يهرع الى خلف باب الدار، يحمل كرسي الولادة، ويمضي. فتتبعه ندرة والسيجارة في فمها.

اما في ذلك اليوم، فقد انفتح الباب، ولم يكن دخان او اصوات نراجيل او صخب لاعبي الورق. المعلم كميل لم يكن هناك، وندرة في المطبخ تعدّ طعام الغداء. انحنى كي يحمل الكرسي ويمضي بها، فلم يجد الكرسي. وقف ساكناً لا يدري ماذا يجب ان يفعل، شدّته ندرة من ذراعه، وامرته ان يتبعها.

«الكرسي انكسر»، قالت، «ومن هلق ورايح رح نخلّف بطريقة افرنجية».

لم يسألها ماذا تعني الطريقة الافرنجية، مشى خلفها، وصعدا الدرج الطويل الذي يصل شارع ابو عربيد، حيث تقيم ندرة، بشارع زاروب الطويل، حيث تنتظر زوجته. استلقت سعدى على السرير مثلما امرتها ندرة، لكن الداية نهرتها، «نامي بالعرض وارفعي اجريكِ، بدنا نعرف نشتغل».

غيّرت سعدى من وضعيتها في السرير والألم يعتصرها، وقالت كلمة واحدة: «وين»، ولم تستطع اكمال جملتها، لأنها بدأت ترتجف بالألم.

«ما في كرسي»، قالت ندرة، «اليوم بدنا نخلّف بطريقة مودرن، ارفعي اجريك على التخت، وشدّي منيح».

لكن سعدى بدأت تبكي.

غسلت ندرة يديها بالماء والصابون، اقتربت من سعدى، وقالت لها ان لا تخاف.

سعدى التي كانت تتلوى في فراشها لم تسمع كلمات ندرة، شعرت انها في حاجة الى الهواء، تشدّ فيختنق الهواء في رئتيها، تفتح فمها مستجدية الاوكسيجين فترى ندرة خلفها تحمل منشفة صغيرة تلتقط بها العرق الذي تجمّع على جبين سعدى وعنقها.

«روقي يا سعدى».

لكن الطفل رفض ان يبدأ رحلة خروجه الى العالم. ركعت ندرة بين فخذي المرأة الممددة على السرير، مدت يدها كي تتحسس الرأس الذي اتخذ شكلاً عمودياً استعداداً للهبوط، حاولت الامساك به، فلم تستطع.

«شدّي، شدّي».

«هوا، دخيلكم هوا، عم بختنق»، قالت سعدى وهي ترتعش، ضربتها ارتجافة عنيفة وبدأت اسنانها تصطك.

«دخيلكم رح موت».

«ما تخافي، ما رح يصرلك شي»، صرخت ندرة.

اغمضت سعدى عينيها ولم تعد تسمع. ارتفع الطنين في اذنيها، وتركت نفسها لارتجافات تعصف بكل انحائها. هرعت الداية الى الخارج، جلبت ماءً بارداً في وعاء صغير، وبدأت تضع كمّادات ماء على جبين سعدى. خفّت الارتعاشات، وبدا ان المرأة الحبلى استعادت قدرتها على

التنفس.

«هلق رح انزل لتحت»، قالت ندرة، «ولمن بتحسّي بالطلق شدّي، رح نشدّ مرة واحدة، وانشالله خلص».

ركعت الداية، وبدأ العرق ينتشر على فستانها الأزرق القصير، واحست هي ايضاً بالاختناق. كانت تريد ان تشتم، «كسّ اخت هالشغلة من اساسها»، لكنها تمالكت نفسها، وصرخت: «شدّي». شدّت سعدى بكل ما تملك من قوة. «شدّي بعد»، لكن جسد سعدى تراخى فجأة.

عادت الارتجافات الى جسم المرأة الحبلى الممددة على السرير، ولم تجد الداية ما تفعله. وقفت تنتظر، ثمّ بدأت ترى ذلك اللون الغريب. صارت سعدى تسبح في اللون الأخضر. الأخضر يزحف على خديها وعينيها، وكلّ شيء فيها يتلاشى. البقع الخضراء تنتشر على الوجه واليدين والفخذين والقدمين. لم يسبق لندرة خلال مهنتها الطويلة ان رأت لوناً يشبه هذا اللون. عندما دخلت الى الغرفة وامرت يوسف بأن يغطي النافذتين المطلتين على حديقة آل رحّال الملاصقة للبيت بالشراشف، شعرت بالنار تنبعث من اللون الاصفر.

«شو هاللون هيدا، غيّر هالشراشف».

لكن يوسف لم يتحرك من مكانه، «هيدا الموجود»، قال.

«برا، اطلع لبرا»، أمرته.

«كأننا في فرن»، قالت ندرة للراهبة ميلانة وهي تودعها على باب البيت.

«شيلي هالسيجارة من تمّك»، قالت الراهبة ميلانة وهي تغادر البيت، رافعة يديها الى الأعلى، كأنها تُشهد الدنيا الى انها هي من قامت بعملية الولادة.

انتشر اللون الأصفر في المكان مثل حريقة تلتهم كل شيء، ثمّ جاء الأخضر. اخضر فاتح بدأ يتغيّر تدريجياً حتى صار غامقاً، وامتدّ مثل دوائر على يديّ المرأة الحامل وقدميها. تراخت اطرافها، واختلط دمعها بالعرق الذي يتساقط من جبينها، وصارت كتلة من الأنين. لم تصدّق ندرة عينيها، انحنت على وجه سعدى، مسحت عنه العرق والدموع بمنشفة صغيرة بيضاء، ورأت كيف تلوّنت المحرمة بالعرق الذي صار اصفر.

خافت ندرة وسقط قلبها بين قدميها. «وقع قلبي يا ماسور، شو بعمل»؟ نظرت الراهبة الى المشهد بهدؤ، ثمّ بدأت في اعطاء الأوامر، وانتهى كلّ شيء.

ندرة التي وقفت امام هذا الأخضر الذي زحف بثقوبه التي تشبه العفن على كلّ شيء، تيقنت من انها لم تعد تستطيع شيئاً. الفكرة الوحيدة التي خطرت في بالها، ان تفتح باب الليوان وتهرب من هذه الجحيم.

قالت لميليا مرة انها من شدة خوفها من لون سعدى، كانت على وشك الهروب تاركة الفتاة في بطن امها.

«يعني كنت بعدني هلّق ببطن امي»؟ سألت الفتاة الصغيرة.

«لا يا حبيبتي مش قصدي، بس هيدا معناة الحكي».

هزّت ميليا رأسها كأنها فهمت، لكنها لم تفهم، ثم اكتشفت بعد ذلك بزمن طويل ان معنى الحكي هو اللامعنى. حين تركها ذلك الرجل لسبب تجهله، فهمت ان الحكي بلا معنى، وان الناس يتكلمون كي يملأوا الفراغات التي تفصلهم عن الآخرين ويعبئوا ارواحهم بأصوات الكلمات.

حلمت ميليا شذرات من ولادتها، لكنها رفضت ان تخبئ هذا المنام في حفرة ليلها، رأت اللون الأصفر ينتشر، انتفضت، فتحت عينيها بعدما سمعت صرخة انفجرت في داخلها، ووجدت نفسها تنهض من فراشها، وتذهب الى النوم الى جانب شقيقها موسى.

فتحت ندرة باب الغرفة فتصاعد منها ما يشبه الغبار. اقترب رجل طويل ونحيل من فتحة الباب وهمس: «طمنيني». طلبت منه ندرة ان يذهب بسرعة الى بيت الدكتور كريم نقفور، ويأتي به حالاً.

«المرا تعبانة ولازمها حكيم هلّق».

«شو القصة»؟ سأل يوسف.

مدت ندرة يدها واغلقت فمه، فأحس بطعم يمتزج فيه الدم والعرق والبراز. استند الى الباب كي يداري الغثيان والدوار.

«شو باك واقف متل الأهبل»، صرخت الداية، «يللا عند الحكيم».

ركض الرجل الى منزل الطبيب، وقف امام الباب وقرع، ولم يفتح احد. احتار ماذا يفعل، كان طعم الدم عالقاً في شفتيه والدوار يلفّه، واحسّ بالخسارة. هبطت عليه الخسارة من جميع الجهات، وصارت قدماه عاجزتين عن حمله. جلس على درج البيت في انتظار الطبيب، ثمّ تذكّر ان امرأته تموت، وان عليه ان يفعل شيئاً. حمل نفسه وبدأ يركض تحت شمس حارقة الى دير

الملاك ميخائيل. لا يعلم لماذا ذهب الى الدير، فهو لا يحب الحاجة ميلانة، ويكره سحرها الذي تمارسه على زوجته. لعنها عشرات المرات، وهدد زوجته بترك البيت اذا لم تستجب لرغبته في مضاجعتها. سعدى قالت لا، «الحاجة ميلانة قالت لي ان هيدا حرام بالصوم». وبقي خمسين يوماً في انتظار نهاية الصوم الأربعيني المقدس وقيامة المسيح كي يتسنى له مضاجعة زوجته. صباح عيد الفصح اقترب منها واخذها، فأحسها مثل عود يابس، ولم يشعر بطعم الأشياء، وغابت الينابيع التي كانت تغمره حين ينام معها. انسكب ماؤه من دون ان يرتوي. هذا الشعور بعدم الارتواء سوف يلازمه بعد ذلك طوال حياته. دخول سعدى في طقوس هذه الراهبة الغريبة الأطوار حطّم حياته الجنسية. صار يرى الخجل في عينيّ زوجته كلما اقترب منها، ولم تعد تسمح له بأن يمدّ يديه الى نهديها، وتتململ حين يقترب فمه من شفتيها. صار النوم معها مجرد دعوة كي ينتهي ويخرج. تهرع الى الحمام وتغتسل كأنها تزيل آثار الخطيئة.

«كلّ الحق على الراهبة، هيدي شيطانة مش قديسة»، قال لزوجته وهو يشعر بالألم في عضوه بعد ممارسة هذا الجنس المتخشّب. «انا بكرهها وما بدّي شوف خلقتها، اسمعيني منيح، الحاجة ميلانة ممنوع تجي على هالبيت».

كانت سعدى تدير ليوسف اذنا صمّاء، تزور الدير كلّ يوم، وتأتي بالراهبة الى البيت كي تمسح الأولاد بالزيت المقدس، وتتضرع الى الله كي يغفر لزوجها خطيئة عدم حبه للراهبة القديسة.

لسبب يجهله، وجد يوسف نفسه امام الباب الحديدي الكبير الذي يتوسط سور الدير، ويده تقرع، وصوته يصرخ: «دخيلك افتحي يا حاجة ميلانة».

فتحت الراهبة الباب وخرجت وهي تقول: «سعدى وبنتها، امشي ورايي على البيت».

عقدت المفاجأة لسان يوسف، كان يريد ان يقول انه لا ينجب سوى الصبيان، لكنه وجد نفسه يمشي خلفها متفيئاً الظل الكبير المتحرك الذي رسمته على الأرض. الشمس تحترق على الطريق الترابي الذي يصل دير الملاك ميخائيل بمنزله، ورائحة الأرض المتشققة تملأ الفضاء. مشى يوسف لاهثاً. العرق يتصبب من ظهره وثيابه تلتصق بجسمه. الراهبة الطويلة، العريضة المنكبين، ذات العجيزة الضخمة، تمشي امامه مهرولة بثوبها الأسود الطويل. يوسف يمشي في الظلّ الضخم الذي يتمايل فوق الطريق الترابي، ويتعرّج على الصخور، يصعد الى حديقة آل شبّوع، وينزلق هابطاً الى حقل الزيتون، ويشعر ان الهواء الذي يتنفسه يحترق في صدره.

في تلك اللحظات احس يوسف بالموت وخاف على سعدى. قال انه يقبل بما تريده، وانه مستعد للتوقف عن مضاجعتها اذا ارادت، شرط ان لا تموت.

مشى في ظلّ الراهبة وركبته فكرة الخوف من الموت، ورأى نفسه يتمتم الدعاء الذي تردده زوجته كلّ يوم: «يا رب لماذا كثر الذين يضطهدون نفسي، كثيرون قاموا عليّ، كثيرون قالوا لا خلاص له بإلهه، اما انت يا رب فعاضدي وناصري ورافع رأسي»...

«شو عم بتقول»؟ سألت الراهبة.

«ماشي، ماشي»، جاوب يوسف، وهو يرى ظلّ الراهبة يتمايل امامه، وجسدها الضخم الذي يواجه الشمس، وملامح الرجل العجوز التي ترتسم على وجهها. حاجبان كثيفان، عينان جاحظتان ونصف مغمضتين، جبهة عريضة، شفتان رفيعتان، انف ضخم، وبشرة زيتونية كامدة. وجه لا شيء فيه سوى الأنف الكبير بالشعرات الثلاث في وسطه كأنها عرف الديك، وشاربان رفيعان بنفسجيان كأنهما رسما بقلم كوبيا.

قال يوسف لسعدى ان الراهبة ليست امرأة بل رجل متنكر في شكل امرأة، وقال انه يكرهها، فحجمها ليس متناسباً مع قداستها. القديسون والقديسات يمتازون في العادة بالنحول، الجسد يذوب من اجل ان تتلألأ الروح. اما هذه المرأة فإن جسدها الضخم يقتل روحها النحيلة، جاعلاً منها اشبه برجل يمتلك صوت امرأة.

في ذلك القيظ التموزي نسي يوسف كلّ شيء، ولم يفكّر الا بالموت. وجد نفسه في الظلّ الأسود كولد صغير يتبع امه ويتفيأ ظلها.

عندما وصلت الراهبة الى مدخل البيت، التفتت الى الخلف، واشارت بحاجبيها الى يوسف كي يتقدمها. ركض يوسف وتسلّق الدرجات الحجرية الخمس، ومشى وسط حديقة الزنزلخت. فتح باب البيت واشار اليها بالدخول. هرولت الراهبة نحو الليوان ودخلت الى الغرفة الصفراء، فانتشر ظلها الأسود فوق كل شيء. لم تعطِ الراهبة ندرة فرصة ان تشتم مثلما كانت تفعل دائما. ابتلعت الداية الشتيمة في منتصفها: «وين الحكيم الأخو الشر»... كأن ظلام ثوب الراهبة ابتلع الكلمة قبل ان تخرج من شفتيها. الغرفة الكبيرة الملوّنة بأصفر الشراشف المسدلة على النوافذ امّحى لونها. كأن الشمس انطفأت. اما جسد سعدى المرتجف فقد سكن عندما غطّاه اللون الأسود الذي سال من ثوب الراهبة.

«لونها، دخيلك يا حاجة، لون المرا صار اخضر، وما بعرف شو لازم اعمل، لازم نجيب حكيم».

«لشو الحكيم»؟

«بسّ لونها».

«وين الأخضر»، سألت الراهبة، «ما في اخضر».

اختفى اللون الأخضر عن جسد سعدى، واحتلّه لون ازرق شاحب ما لبث ان انزاح، وعادت سعدى الى بياضها الناصع، بياض حليبي كأنه مخمل ابيض يغطّي الجسم، ويخبئ الضوء في ثناياه. هذا اللون سوف ترثه ميليا ويكون عنوان جمالها الذي سحر منصور، وجعله يأتي من بلاد الجليل كي تشرب عيناه البياض الذي يشع من جسم حبيبته البيروتية.

«ما في ازرق ولا اخضر»، قالت الراهبة، «كان جسم المرا تعبان، وهلّق مشي الحال».

هدأت سعدى، وتوقفت عن الارتجاف. رأى يوسف دموعاً لم يشاهد مثلها في حياته. كانت دموع سعدى تكرج على خديها وتتساقط على قميص نومها، وتصل الى اسفلها العاري. بحلق يوسف في المكان الذي لم يره في حياته الا كبقعة مظلمة يتحسسها بحثا عن اللذة التي وهبها الله لبني البشر، حين سمع صوت ندرة يأمره بالخروج.

«اتركيه هون»، قالت الراهبة بصوتها الرفيع الذي خرج من انفها. «اتركيه حتى يشوف قديش المرا بتتعذب».

استدار يوسف استعداداً للخروج حين سمّره صوت الراهبة في مكانه.

«ما تتحرك من مطرحك، خلّيك هون».

امرت الراهبة ندرة بالنزول كي تسحب الطفل.

«يلله يا سعدى يا بنتي يا حبيبتي، شدّي مرة واحدة وخلص»، قالت الراهبة.

«شدّي»، قالت ندرة بصوت منخفض، وركعت على الأرض، ومدت يدها تتحسس الرأس الصغير الذي يستعد للنزول.

غرقت الغرفة في الصمت، كأن سعدى استسلمت للنوم، ارتخت عضلات وجهها، واجتاحها البياض. رأى يوسف وجه زوجته يتمدد في البياض، ويغتسل بحبات العرق التي انتشرت فوقه.

«شيلي ايدك»، قالت الراهبة.

ازاحت ندرة يدها، وكوّرت ذراعيها من اجل استقبال الطفل الذي سقط من الرحم الى يديّ الداية. ضمت ندرة الطفل الى صدرها، ونسيت في دهشتها وانفعالها ان تمسك به من قدميه وتقلبه.

«ارفعيها»، صرخت الراهبة.

وقفت الداية متثاقلة، رفعت الطفل من قدميه، بعدما قطعت حبل السرة، وقبل ان تضربه على قفاه خرجت زغرودة من شفتيها.

قالت سعدى لابنتها انها لم تبكِ حين ولدت كما يفعل جميع الأطفال. «ندرة نسيت تضربك على طيزك، فحملتك الراهبة القديسة، ما حدا بيبكي لمن بكون بين ايدين القديسين».

يوسف له رأي آخر. «الراهبة ضربتها على طيزها، والبنت ما عادت توقف بكي، بس انتِ ما بتسمعي يا مرا، لمن بتكون الراهبة مدري كيف، كأنه حدا منوّمك».

امسكت الراهبة ميليا التي كانت مبللة بالدم، ورفعتها الى الأعلى كأنها تلصقها بالحائط. »مبروك اجت ميليا»، قالت. وامرت ندرة بأن تغسلها بالماء والملح.

«لشو الملح»؟ قالت ندرة. «نحن ما منغسل بالملح».

«مي وملح»، جاوبت الراهبة.

التفتت الى يوسف طالبة منه ان يجلب قنينة زيت زيتون. غسلت ندرة ميليا بالماء والملح ثم مسحتها الراهبة بالزيت، وقمطتها بقماشة بيضاء، ورفعتها بيديها فوق السرير كأنها تلصقها بالحائط الكلسي الأبيض.

«مبروك اجت ميليا، الله يكبّرها ويحرسها ويردّ عنها»، قالت الراهبة. وضعت الطفلة على صدر امها وخرجت. ركض يوسف وقبّل يديها شاكراً. فانطبع طعم الملح والزيت على شفتيه، انحنى على سعدى وباسها على جبينها.

«اجت ميليا»، قالت سعدى وهي تنظر الى الحائط، حيث رأت صورة ملتصقة فوق الكلس الأبيض، في المكان الذي ارتفعت فيه يدا الراهبة بالطفلة.

«شو هالاسم ميليا، لا انا بدّي سميّها هيلانة». قال يوسف.

«اسمها ميليا، خلقت واسمها معها، ما شفت الراهبة شو عملت، وكيف قالت اسمها، يعني

خلص»، جاوبت سعدى.

بعد ذلك اليوم بأربعة وعشرين عاما، سوف تقف سعدى مشدوهة امام الصورة التي علّقها موسى على الحائط في الليوان، في المكان نفسه الذي رفعت فيه الراهبة جسد ميليا المغسول بالماء والملح وزيت الزيتون. سوف تقول الأم لابنها انها رأت الصورة نفسها يوم مولد ابنتها، وسوف ينظر اليها موسى بعينين حائرتين، مُقفلاً حاجبيه كي يسكتها.

سعدى لن تروي الحكاية الا بعد سنة، حين صارت الصورة هي كلّ ما تبقّى لها من ابنتها.

«لمن رفعتها الراهبة صارت البنت صورة. هيدي هي الصورة، انا شفتها، شفتها لمن خلقت ميليا، وقريت تحتها هالحكي يللي عم تكتبوه هلق. «لكنها نائمة». وقتها شفت كلّ شي قدامي كأنه هلق. يا الله! ليش ما فهمت؟ كان كلّ شي مرسوم بالأسود، وكانت الراهبة عم بتمتم الكلام يللي مكتوب تحت الصورة».

الصورة التي علّقها موسى على الحائط في الغرفة التي تعرف باسم الليوان بقيت في مكانها، ولم تسقط عن الحائط الا عندما قرر موسى هدم البيت العتيق من اجل ان يبني على انقاضه بناية جديدة. البيت الذي يشبه منزلين متلاصقين، بحديقته الكبيرة، حملته ميليا معها في يقظتها ونومها حين رحلت الى بلاد الجليل. قالت لمنصور انها جلبت معها الرائحة، وانها تشمّ البيت العتيق كل صباح. البيت الذي يقع على تلّة ترابية تشرف على منحدر يقود الى دير الملاك ميخائيل، كان يحتمي من اسراب البرغش التي تجتاحه صيفاً بأشجار الزنزلخت، التي كانت اوراقها الخضراء النفّاذة الرائحة، تحرس البيت من جميع انواع الحشرات.

لكن البيت كان نصف بيت، ولم يكتمل الا حين تزوج يوسف. البيت الأصلي الذي اشتراه سليم شاهين، والد يوسف، كان يتألف من دار كبيرة واسعة تفصلها عن غرفة الليوان قناطر ونوافذ زجاجية، اضافة الى مطبخ صغير معتم، وحمام يقع في نهاية الممر الذي يصل المطبخ بالحديقة التي تظللها شجرة تين كبيرة لها ثلاثة جذوع، فيها علّق موسى وميليا ارجوحة خشبية مستطيلة تطير بهما الى السماء.

اضطر يوسف من اجل عينيّ سعدى ان يضيف الى البيت غرفة نوم وغرفة طعام وحمام، بناها بحجر الباطون. فبدا البيت اشبه برقعتين متصلتين. القسم الكبير القديم المبني بالحجر الرملي الأصفر، والقسم الجديد المبني بحجر الباطون. سقف القسم الأول خشبي مغطى بالتراب وبقشرة

رقيقة من الكلس الأبيض، بينما سقف القسم الثاني من الاسمنت. صار البيت بيتين متجاورين: بيت يلعب فيه الهواء صيفاً ودافئ شتاءً، وبيت حار صيفاً وبارد شتاءً. اقام الصبيان الأربعة في الغرفة الجديدة الباطونية، بينما اقامت ميليا مع والديها في غرفة الليوان، قبل ان يتحول الليوان الى المكان الذي اقامت فيه مع امها بعد وفاة الأب. هذا التوزيع الجغرافي للعائلة تمّ بعد وفاة الجدة. اذ اقامت حسيبة في الليوان ومعها اقام الأولاد كلهم. وبعد وفاة الجدة، قررت سعدى تغيير المشهد بأسره، اعطت الصبيان الغرفة الباطونية، وقررت الانتقال مع زوجها الى غرفة الليوان الفسيحة. ولم يجد احد حلاً لمعضلة ميليا. الأم اقترحت ان تنام البنت في غرفة الليوان مع الزوجين، لكن موسى اصرّ على ان تبقى ميليا معه في غرفته، وصارت ميليا في لا مكان، امها تدعوها الى النوم في غرفتها، وموسى يدعوها الى النوم الى جانبه او على صوفا صغيرة موضوعة في غرفة الصبيان. ميليا كانت تفضل ان تفرش على الأرض وتنام في غرفة الطعام، لكنها بقيت عملياً في لا مكان، تنام هنا على الصوفا وهناك على سرير حديدي وضعته امها في غرفة الليوان، تحمل مناماتها من هنا الى هناك، وتعيش تشردها الليلي، ولم تنحلّ المشكلة الا حين توفي الأب فاحتلت سريره.

مات يوسف عندما كانت ميليا في التاسعة. نقولا وعبدالله تسلما دكان والدهما بينما تابع الابن الكبير سليم دراسة الحقوق في جامعة القديس يوسف الفرنسية، وبقي موسى الصغير في مدرسة مار الياس بطينا.

رأت ميليا منام ولادتها بعد ثلاثة ايام من وفاة والدها. اصيبت ابنة التاسعة بما يشبه الخرس حين رأت يوسف ممدداً بالموت، وسمعت صيحات النساء وكلامهن الغامض.

«اجت حبيبته»، صرخت احدى النساء.

رأت الفتاة نفسها واقفة بين جموع النسوة المتشحات بالسواد، يلوحن بمناديلهن البيضاء فوق جثة الرجل المسجّى على السرير في الليوان. فهمت ميليا انها الحبيبة المقصودة، لكنها لم تكن تعرف ماذا تفعل الحبيبات حين يموت الرجل. انطعجت قدماها، ورأت نفسها مرمية على الأرض. حلمت هذا المنام مرات لا تحصى، قدمان تنطعجان، وفتاة صغيرة تسقط، فتأتي الراهبة وتعلّقها على الحائط. رأت نفسها ملفوفة بالقماش الأبيض، ويدان تقومان برفعها الى الأعلى، ثم تهوي.

لم تستطع ميليا الاقتراب من والدها والنظر في عينيه المغمضتين. لم تصل لأنها وقعت، واحست بطعم الحريق في داخلها. عاد هذا الطعم حين رأت نفسها تقترب من الرجل النائم في السرير الى جانبها. تريد ان تصل اليه كي تغطّي ارتجافة جسده باللحاف، وتربت على كتفيه وتقول له ان لا يخاف. لكنها تسقط. تفتح عينيها كي تزيح المنام، فترى الضوء يتسلل من شقوق الستارة الصفراء التي تغطي النافذة. تنظر الى اليمين، منصور ينام على ظهره، فمه منفرج، وصوت شخيره يعلو. تبتسم مطمئنة وتقرر ان لا تنام من جديد.

نهضت ميليا في الصباح، لبست ثيابها وجلست على طرف السرير تنتظر. نظرت الى زوجها، فرأت منصور وقد تحوّل نصف دائرة. ركبتاه مطعوجتان، يده اليسرى ممدودة تحت رأسه، يتنفس بعمق، وتصدر عنه بين فينة واخرى تنهيدة قادمة من اعماق منطقة النوم. احسته طفلاً صغيراً، انحنت فوقه لكنها تراجعت الى الخلف، وخرجت الى الحديقة الصغيرة في الفندق.

«كان بدّك تبوسيني»، قال منصور.

«انا، لا، كان بدّي غطّيك».

«طيب ليش ما بتخلّيني»؟

«شيل ايدك، بدّي نام».

«بس انا بدّي نام معك».

«الله يخلّيك ما تقول هالكلمة، انا نعسانة».

لم يفهم منصور لماذا تستعجل زوجته النوم، ما ان تضع رأسها على المخدة حتى تغفو، وترتسم على وجهها علامات الاسترخاء العميق. ثمّ اعتاد على أخذها نائمة. حين يشعر ان تنفسها بدأ يعلو، وانها دخلت الى عالمها الليلي، يقترب منها ويبدأ في مداعبتها، يعلو شيئاً فشيئاً، ويدخلها. تتأوه شفتاها المنفرجتان، لكنها لا تفتح عينيها. تكون كمن يحلم، كلّ شيء فيها يطفو، ومنصور يطفو فوقها، كأنه حين يدخل في مائها يصير كمن يسبح في المنام.

قصص
١

حوارية
(الهواتف الملونة)

فؤاد التكرلي

الشخصيات

١) هو

٢) الخادم خيشان

٣) العراق في الوقت الحاضر

(غرفة واسعة ذات أثاث مبالغ في ألوانه المتنافرة . مائدة كبيرة فخمة في الوسط وأرائك وكراسي متعددة تزدحم بها الغرفة .

هنالك من التحفيات والتماثيل الرخيصة والأشياء الأخرى ما يملأ المكان ويكاد يخنق الساكن فيه .

ما يلفت النظر على المائدة الكبيرة، ثلاثة هواتف ملونة وموضوعة بشكل معين . . الأخضر والأصفر على الجهة البعيدة من الكرسي ؛ أما الثالث الأحمر فهو أمام الكرسي مباشرة .

الوقت غير محدد بالضبط .

هو

يتمشى أمام المائدة والقلق بادٍ عليه بوضوح . إنه قصير القامة، بارز البطن، عريض الكتفين، ذو شعر وشارب كثيفين، مصبوغين بلون أسود داكن السواد . ملابسه غالية الثمن، بغير أناقة ولا

فؤاد التكرلي، قاص وروائي من العراق/ عمّان

ذوق سليم .

يرن أحد الهواتف ، فتظهر عليه ، مع الرنين ، إشارة ضوئية . إنه الهاتف الأخضر .)

هو .

الآن جاء وقتكِ يا ملعونة الأهل !

(يتجه نحو المائدة ببطء ويتناول سماعة الهاتف الأخضر)

نعم . أعرف . قلتُ لكِ ألف مرة لا تخابري في هذا الوقت ولا في أي وقت آخر . أنا غارق في الأشغال التي أنجزها بواسطة الهاتف ، ليس لدي وقت لثرثرات النساء . فهمتِ؟ ماذا تريدين؟ ولِمَ تقولين لي هذا؟ أطلبي من السائق حمزة وهو يفعل كل شيء . تأخذين موافقتي؟ ! طز بموافقتي .

(يغلق الهاتف بشدة)

أعوذ بالله . لا عمل لها غير الطبخ والنفخ وتريد مني أن أشترك معها في ذلك .

(الهاتف الأصفر يرن ويعطي إشارة . يسرع قليلاً إليه ويرفع السماعة)

هالو . . حسن؟ لا تخابرني في هذا الوقت . قلتُ لكَ ذلك ألف مرة . ألا تعلم بأني أنتظر خبراً مهماً؟ ماذا؟ ماذا به؟ هذه أول مرة أسمع فيها شيئاً كهذا . مخطوف إبن كلب يريد أن يفحصه طبيب ! ؟ إبصق عليه يا أخي . قل له إن الرئيس يبصق عليك ولا يوافق . لعنة الله عليه . مخطوف مريض . . لماذا خطفتمونه إذن؟ أنا أمرت؟ من هو؟ آه . . ذلك الحمار التاجر .

إنه يتظاهر . قل له أسرع بدفع الدفاتر الخمسين وإلا فلا طبيب ولا بطيخ ؛ وسنتركه يتفسخ . قل له إن الرئيس قال هكذا . مع السلامة .

(يعيد السماعة ببعض الشدة)

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم . ما هذه الأعمال ! هذه أعمال شاقة وليست أعمالاً تليق بالبشر . تخطفهم وتطلب منهم الفدية حسب الأصول فيظنون أنفسهم في مستشفى ! أعمال تحرق الأعصاب .

(يتمشى بعصبية . الهاتف الأحمر يرن ويعطي الإشارة . يركض إليه بسرعة ولهفة .)

نعم . . سيدي . نعم ، هو أنا . خادمكم أنتظر الأوامر . نعم . وزارة البيئة؟ ماهي هذه الوزارة . سماحتكم؟ لم أسمع بها أبداً . أنتم تأمرون . أنا فضلتُ وزارة المالية . هناك يمكن أن نفيد ، حسب اختصاصي كما تعلمون . هذه . . لم اسمع بها أيضاً . وزارة الثقافة؟ لم أسمع بوزارة للثقافة . لا

والله . يبدو أنهم يريدون أن يلصقوا بنا ما تبقى عندهم . الفضلات ، كما تعلمون . عيب ، عيب عليهم وعلينا . أنا أنتظر منذ ثلاثة أسابيع ، سماحتكم ، دون فائدة . نعم؟ أي مخطوف منهم . هذا . نعم ، موجود . لم يدفع بعد . أهله يسوفون . لم نطلب الكثير . خمسين دفتراً فقط . يستحق مائة . ماذا تأمرون؟ تنقيص المبلغ؟ أنت تأمر ، سماحتكم . سأجعلها عشرين من أجل عيون سماحتكم . فقط ، فكروا بالوزارة التي أستحقها . لا تظلموني سماحتكم ، فأنا أبنكم البار . نعم . مع ألف سلامة .

(يغلق بلطف الهاتف الأحمر . يرفع بعصبية سماعة الهاتف الأصفر)

حسن . . قل لهذا الحمار التاجر أن عليه أن يدفع عشرين دفتراً بسرعة . خابروا من جهات عليا عنه . نقصتها من خمسين إلى عشرين . نعم؟ كلا ، ليس المقاول ، أترك ذلك الآن . دعه حتى يصير جيفة . أتكلم عن التاجر الذي يريد أن يفحصه طبيب . قل له إن الرئيس جعلها عشرين بدلاً من خمسين . لا يمكن أن أنقصها أكثر . قل له إذا لم يعجبه ذلك فهناك زوجته وإبنه .

(الهاتف الأحمر يرن ويعطي الإشارة . يسرع بغلق الهاتف الأصفر ويرفع سماعة الهاتف الأحمر)

نعم سيدي . الأخ الكبير . كلا . كلا وألف كلا . كلا والله . لم أشتم أحداً . . لا البيئة ولا الثقافة . أعوذ بالله . هل أنا مجنون؟ قلت إني لم أسمع بها ، هذا هو كل شيء . هل توجد وزارة بيئة كي لم أكلف بها . . هذا بالضبط ما قلته . كذلك عن الثقافة . نعم . . أنا؟ طبعاً مثقف ونصف . ولكني . . اعذروني سيدي ، لم أسمع هناك وزارة للثقافة . هذا هو كل ما في الأمر . العفو؟ نعم؟ حقوق الإنسان . . ماذا حدث لحقوق الإنسان هذه المرة؟ لها وزارة ؟ عجايب! لم أسمع بها والله . أقرأ الجرائد بطبيعة الحال . كل الجرائد . ولكنهم سيدي ، لا يتكلمون بصراحة . أقوالهم كلها مكتوبة بالألغاز . تحاليل وتعليقات وتصريحات فارغة وتحليل التصريحات وغير ذلك . أما الوزارات الدسمة ، فلا أحد يذكرها أو يتحدث عنها . . ما هي الوزارات الدسمة حسب رأي؟ لا أدري والله . سمعتُ بها فقط . ما هي؟ أين تقع؟ لا أعرف . نعم؟ مثلاً؟ مثلاً ، ماذا؟ وزارة النفط؟ كل شيء إلا وزارة النفط . هذه لا تقع في اليد أبداً ياسيدي . إنها لذوي الحظ العظيم . ماذا تقول ، سيدي؟ تسخر؟ الله يرضى عنك . ظننتك تطلب موافقتي عليها . إنشاء الله . سأفكر سيدي ، سأفكر . إن الله مع الصابرين . في أمان الله ، سيدي .

(يغلق الهاتف الأحمر بلطف)

أما فعلاً، شغلة غريبة جداً، السياسة في هذا البلد. يسألونك أسئلة كأنك عالم ذرة أو عالم فلك. ما هي وزارة البيئة؟ وزارة حقوق الإنسان؟ وزارة السياحة الداخلية؟ وزارة المهاجرين؟ لا أدري هل كان يستهزيء بي أم ماذا؟

(يغضب فجأة ويضرب المائدة بقبضة يده)

ويسألني معنى وزارة دسمة؟ ها . . ها . . ها . . ها . عجيبة والله، السياسة في هذا البلد. كأنه لا يعرف. كأنه!

(الهاتف الأصفر يرن مع الإشارة. يتناول السماعة بهدوء)

ها . . حسن؟ ماذا؟ من هو؟ ابن صاحب معمل؟ ماذا لديه؟ على وجه التقريب. هل تخرج منه خمسون؟ قل لي. نعم أم لا. لا أدري بين بين. نعم؟ حسناً، حضروا أنفسكم لعملية خطفه. سأتصل بالجماعة وسأطلب منهم أن يقوموا بالواجب. هم يتصلون بك يا حمار حين تتهيأ الأسباب. هم لا أنت.

(يغلق الخط بشدة. يرفع سماعة الهاتف الأحمر)

أبو الزوز . . هلو. كيف الحال؟ دبر لي أربعة رجال أشداء مع مقتضيات عملية خطف. ليست كبيرة جداً ولا صغيرة. حضر مكاناً جديداً. لدينا ازدحام بالمخطوفين. إتصل بحسن واشرح له الخطة. نفس نسبة الأرباح. لا تغيير. مع السلامة.

(يغلق الهاتف الأحمر. يرن الهاتف الأخضر ويعطي الإشارة. لا يرفع السماعة. يبتعد متمشياً والهاتف يرن.)

موتي غيظاً. لن أجيب.

(يتوقف رنين الأخضر. يرن الأصفر فيرفع السماعة)

ها . . حسن. ماذا؟ أجنبي؟ أي نوع أجنبي؟ قلت لي إنه ابن صاحب معمل يا حمار. والآن تدعي أنه أجنبي. حرت والله معك. هل يبدو عليه الثراء أو شيء من هذا القبيل؟ لا تعلم طبعاً. أتركني أفكر.

(يغلق الخط. يتمشى)

ماذا نعمل بخطف أجنبي؟ لا شيء عنده؟ ولكن، كيف يعلم هذا الغبي بأن الأجنبي لا شيء عنده؟ لعله جاسوس تقف وراءه عشرون سفارة. نعم. نعم.

(يتناول سماعة الخط الأصفر)

حسن يا حمار، اخطفه بسرعة. لا تتأخر. الجماعة معك؟ حسناً، لا تتأخر. ماذا؟ هم، ماذا؟ أربعة؟ أربعة أجانب في سيارة؟ لعنة الله عليك. لعلهم كلهم جواسيس، خذوهم كلهم. هل عرفت هوياتهم؟ أمريكي ببينهم! الله أكبر. والآخرون؟ بريطاني واسترالیان؟ جيد جداً. خذهم إلى بيت عطية. تعرف أين. بسرعة.

(يغلق الخط)

أربعة جواسيس دفعة واحدة! لقطة كبيرة هذه؛ أم لعلها ورطة كبيرة؟

(الهاتف الأخضر يرّن ويعطي الإشارة. يتردد ثم يرفع السماعة. ينصت لحظات)

هل أنتِ مجنونة؟ أين تعيشين؟ أنا أذبح وأقتل الناس يميناً وشمالاً دون تفريق بين طفل أو امرأة أو عجوز، ومناقشات الوزارة جارية على قدم وساق. وإسمي يتقافز بين أسماء المرشحين. وأنتِ، أنتِ بكل الصفاقة الموجودة في العالم، تخابريني لتقولي لي إن البصل الذي اشتراه حمزة لا يساوي فلسين؟ أنتِ مجنونة بالتمام والكمال. إرميه في المزبلة ياغبية وخلصيني.

(الهاتف الأحمر يرن ويعطي الإشارة. يغلق سماعة الهاتف الأخضر بشدة)

نعم، سماحتكم. كلا. لا خبر جديداً من الأخ الكبير. الأخ الأكبر! آه، نعم، فهمت. ماذا يريد؟ نعم. أربعة أجانب بالخطأ. أمريكي وبريطاني واستراليان. نعم.

(ينصت لحظات ثم يصرخ)

أذبح الأمريكي!؟ والسبب؟ العفو، سماحتكم، خرجتُ عن طوري. هو فقط؟ هو الأول. حسناً، حسناً. الآن؟ بعد أسبوع. كما تأمر. ماذا تقولون، سماحتكم؟ علناً؟ ما معنى علناً في هذه الشؤون؟ آه.. نصور عملية الذبح بالفيديو ونرسل الشريط إلى محطة التلفزيون. هذا أمر جديد إذا سمحتم أن أقول؛ سأهتم بنفسي بتنفيذه. لا تقلق أبداً. والأخبار الأخرى، سماحتكم؟ الوزارات وغيرها؟ لا شيء. لكن الأيام تمضي بسرعة مع ذلك، سماحتكم، أليس كذلك؟ نعم؟ لم يصلكم المبلغ!؟ أهذا معقول؟ خمسون دفتراً بالتمام والكمال، لم تصل؟ أهذا معقول؟ اسمحوا لي لحظة.

(يضغط على زر على الطاولة. يُفتح الباب بعد هنيهة ويدخل رجل طويل جداً، بشع كأنه حيوان، يتكلم ببطء وبصعوبة.)

خيشان، ولك يا خيشان، الخمسون دفتراً لم تصل لسماحته حتى الآن، كيف هذا ولماذا؟

خيشان (بتردد)

في . . الطريق . . ازدحام . هناك . . هناك ازدحام . . في . . في الطريق .

هو

يشير إلى خيشان بالخروج فيسرع هذا بالخروج . في الهاتف سيدي- صادف ازدحام في الطريق وتأخر وصول الرسول حامل الرزمة . إنها ستصل خلال دقائق إنشاء الله . لا داعي للقلق . لا حق لك بالقلق، سماحتكم، إذا كان الأمر بين يديّ . نعم؟ الحمد لله وإنشاء الله نسمع منكم أخباراً طيبة . الأخ الكبير لم يتصل بي وأنا أنتظر على أحر من الجمر . نعم، نعم . مع ألف سلامة .

(يعيد السماعة برفق . يحادث نفسه)

كم ستكلفني هذه الوزارة الخرة؟ الملايين المسروقة يمكن أن نحسبها ونقيدها ونسترجعها أو لا نسترجعها . لا يهم . ولكن . . الخطف والتعذيب والقتل والذبح . . الذبح علناً، كل هذا كيف يمكن أن نعيده لحاله الأولى؟ أو بالأصح كيف نتحاسب عليه؟ لا يهم أيضاً!؟ وزارة حقوق الإنسان، يقول! وزارة البيئة، يقول! وزارة السياحة الداخلية، يقول! وزارة المهاجرين . يقول! وافقنا أخي . قل لي فقط كيف نسترجع هذه الملايين التي نصرفها؟ ممن نسترجعها؟ من حقوق الإنسان أم من البيئة؟ غريبة جداً، أحوال الناس هذه الأيام .

(الهاتف الأصفر يرّن ويعطي الإشارة . يرفع السماعة)

نعم، حسن . كلهم؟ في مكان أمين؟ كلا، لن نطلب فدية . سننتظر . هل أخذت جوازات سفرهم؟ كلهم أجانب كما قلت لي؟ حسناً، حسناً . ذلك التاجر . . هل دفع؟ والآخر؟ لم يدفعوا بعد؟ هل تعلم يا غبي أني دفعتُ خمسين دفتراً رشوة قبل قليل؟ لا شيء، إلا لكي يرضى عني أحد هولاء الوسطاء الفاسدين . من أين أسترجعها؟ الله كريم، تقول؟ لا تجعلني أضرط من الضحك . اسكت يا حمار . انتبه إلى الأجانب ولا تسيء معاملتهم . هل تسمعني جيداً؟ سأعطيك أوامري بعد حين . حافظ عليهم جيداً .

(يعيد السماعة . يرن الهاتف الأخضر . يبتعد عن المائدة كأنه لم يسمعه . يتمشى واضعاً يديه وراء ظهره . في الأثناء يرن الهاتف الأحمر فيقفز ويغلق الهاتف الأخضر برفع السماعة واعادتها ثم يرفع سماعة الأحمر)

نعم. نعم. شكراً سماحتكم. قلت لكم إن الازدحام هو الذي أخّر وصول البضاعة كما تقول. نعم. ماذا! ماذا؟ هل كلموا سماحتكم؟ الأخ الكبير بنفسه تكلم عني!؟ الحمد لله. نعم. أنا أنصت. نعم. ماذا؟ وزير بلا وزارة؟ ما معنى ذلك؟ وزير بالاسم فقط؟ وعليَّ والحالة هذه أن أجلس في البيت مع امرأتي في المطبخ ويكبر كرشي كما تعلمون. كيف يمكن هذا. . سماحتكم؟ كيف يمكن هذا؟ وكيف نسترجع. .

(يتوقف)

العفو، كيف نستطيع أن نخدم بلدنا وأنا وزير بلا وزارة؟ هذا معقول! وطاقاتي الاقتصادية الكبيرة التي تعرفها جيداً سماحتكم، أين أضعها إن لم أضعها في خدمة العراق؟ بلدنا، سماحتكم تعرفون، يمر بأزمة كبيرة. أزمة احتلال وأزمة جهل وفساد. كلكم تعرفون ذلك، وأنا خادمكم دائماً. نعم؟ التاجر؟ أخبرتهم عن تنزيل المبلغ إلى عشرين دفتراً. طبعاً. طبعاً. كما تشاء سماحتكم. ولكن. . إذا سمحتَ لي يا سيدي، أعني وزير بلا وزارة، هذا كمن يقول لك أمسك بقرصة الخبز وكل منها ما تشاء دون أن تقطعها! هل يجوز هذا؟ هل يجوز؟ نعم. نعم! التلوي في السياسة؟ هذه أول مرة أسمع فيها هذا التعبير. كيف أتلوى في السياسة؟ طبعاً، سماحتكم، أنا أصبر على كل شيء أتلوى. . لا أتلوى. . كما تشاؤون. ولكن. . بلا وزارة! هذه بلوى كبرى. العفو. صدعتكم. نعم. أفهم. مع ألف سلامة.

(يغلق الخط بعصبية. يقوم يتمشى ثم يضرب المائدة بقبضة يده. يتحدث مع نفسه)

وزير بلا وزارة! غريب والله. ولكن. . لعل فيها بعض التقدير لشخصيتي مع ذلك. القضية العظمى هي كيف ندبر المصاريف. هناك بقية ثمن العمارة في عمان والشقة في بيروت والأسهم ومشروع تأسيس المصرف وغير ذلك وغير ذلك. لا يمكن أن أسكت على كل هذا. هذا ظلم فادح. ظلم حقيقي. ثم. . لماذا أسكت؟

(الهاتف الأخضر يرّن ويعطي الإشارة. يرفع السماعة بتردد.)

أنتِ أيضاً؟ ماذا تريدين؟ نعم؟ أية أخبار؟ عرضوا عليَّ أن أكون وزيراً بلا وزارة.

(ينصت لحظات)

أنتِ فعلاً مجنونة. تهلهلين هكذا كأن اليوم يوم عرسك يا مخبولة. ماذا أعمل بهذه الوزارة؟ أعرف يا غبية، أعرف أني سأصير وزيراً وصاحب معالي، ولكن. . ما القبض من ذلك؟ ما الفائدة

من وزير بلا وزارة؟ ألا تفهمين؟ من أين أجيء بالمصرف؟ من يعطيني كي أشتري لك هذه المخشلات التي تغرقين فيها. قولي؟ من الوزير بلا وزارة؟ اذهبي واتركيني.

(يغلق الخط ثم يبدأ كالعادة بالسير في نواحي الغرفة وهو يتحدث مع نفسه)

يمكن أن أقلب الطاولة على رؤوسهم. . هل أقدر؟

(الهاتف الأصفر يرن. يرفع السماعة)

ها، حسن؟ دفع العشرين؟ أطلقوه. والمقاول؟ دفع أيضاً. أطلقوه أيضا. والأجانب؟ أهم في مكان أمين؟ سأعطيك الأوامر بعد وقت قصير. ضع الدفاتر في محلها الذي تعرفه، وسأخبرك أنا.

(يغلق الخط. يتمشى)

والله، لو قلبت الطاولة عليهم فسوف أرتاح. يقول لي هذا الذي نحترمه. . السياسة التواءات. هذه أول مرة أسمع فيها بمثل هذه الخرافة. حقوق الإنسان. حقوق البيئة. سياحة المهاجرين. التواءات سياسية. . أين نعيش يا عالم؟ والطاولة، كيف أقلبها على رؤوسهم؟ أخشى أن أندفن أنا أيضاً تحتها، وتضيع عليَّ الملايين والعمارة والشقة والأسهم والوزارة. يجب أن ألعب بحذق إذن مع هولاء الأجلاف. أتلوى كالأفعى بحذر حسب قولهم. ولكن. . كيف؟

(الهاتف الأحمر يرن ويعطي الإشارة. يسرع إليه ويرفع السماعة.)

هالو؟ نعم سيادة الأخ الكبير، خادمكم المطيع. كلا، كلا وألف كلا. لم أتذمر ولم. . العفو. . سمعتم أقوالاً خاطئة سيادتكم. أنا متشرف بالكلام معكم فقط، فكيف إذا تفضلتم وطلبتم مني أن أخدمكم؟ الأجانب موجودون. نعم، تحت حراسة مشّددة ودون إساءة معاملة. نعم. فقط، سيدي الأخ الكبير، إذا سمحت لي، أعني وزير بلا وزارة، غير معقول بالنسبة لي. ألا ترون ذلك؟ نعم؟ نعم. أمر غريب جداً. لا توجد أية فكرة من هذا النوع فيما يخصني؟ ولكن سماحته قال لي إنكم عرضتم عليه أن يعرض عليَّ منصب وزير بلا وزارة؟ لا صحة لهذا الخبر أيضاً؟ فهمت. فهمت. سيادتكم أردتم الاطمئنان فقط على وجود الأجانب المخطوفين لدينا؟ نعم. أفهم. أشكر فضلكم. أشكركم. مع ألف سلامة.

(يعيد سماعة الهاتف الأحمر إلى مكانها. يتمشى)

هكذا إذن. لا. هذه المرة لن أتركها تمر بسلام. لا، لن أتركها سلّمتُ لهم لحد الآن ثلاثة ملايين

ونصف مليون دولار أمريكي، وذبحتُ من أجلهم أبرياء وأبرياء نسيتُ عددهم؛ وهاهم تراهم يبخلون عليَّ حتى بوزارة دون وزير. . أعني وزير بلا وزارة. حسناً، هل أتلوّى سياسياً أم أهجم كالثور الهائج؟

(يضرب المائدة بقبضة يده)

لا أستطيع أن أتلوى. لم أجرب هذا من قبل. أنا إنسان مستقيم كالعصا. مجرم. . نعم، يمكن، إلا أني مجرم مستقيم لا يعرف أن يتلّوى. فليكن. لقد دفعتُ لكم. . إذن ادفعوا لي. دفعتُ ملايين الدولارات، إذن ادفعوا لي وزارة دسمة. هذا هو المنطق؛ وأنا أفهمه جيداً، أما إذا لم يفهموه هم فالثور. . سيهيج.

(يتناول سماعة الهاتف الأصفر)

حسن. . أنت يا حسن، أسمع مني جيداً. جاءت الأوامر الآن. تذهب ومعك مصور ممتهن وآلة تصوير "فيديو" فهمت؟ مصور وآلة تصوير "فيديو". تذهب أنت وهو إلى حيث يوجد الأجانب الأربعة، هل تفهم؟ هل فهمت؟ قل لي. حسناً. اسمع جيداً. . تذبحهم واحداً بعد الآخر أمام آلة التصوير. لا تصرخ بوجهي يا حمار. هذه هي الأوامر. جاءت من فوق. ستأخذ دفترين على تنفيذ هذه العملية. أنا سأعطيها لك بنفسي. كلمة شرف مني. تذبحهم وتصور العملية وترسل شريط "الفيديو" إلى المحطة التلفزيونية التي تعرفها. لا تصرخ، أقول لك. كل ما أقوله لك هو أوامر جاءت من أعلى. هل فهمت؟ قل لي هل فهمت؟ قل لي. دعني أسمع منك. جيد جداً. بعد أتمام كل شيء تأتي وتستلم دفترين مني شخصياً لا من أحد غيري. لا تتردد. نفذ وتعال بسرعة لتجد الدفاتر أمامك. هيا، اذهب بحفظ الله.

(يعيد السماعة ثم يقوم ويرتمي على إحدى الأرائك. يمضي زمن غير قصير وغير معلوم وهو مضطجع على الأريكة.

يُفتح باب الغرفة بغاية الهدوء ويدخل الخادم خيشان. يقعد هو في مكانه ناظراً إلى الخادم)

خيشان؟ كيف تسمح لنفسك بالدخول دون استئذان؟ ماذا تريد؟ تكلم يا حمار.

(يخرج خيشان ببطء شديد مسدساً من جيبه ويبدأ بإطلاق الرصاص عليه مع هبوط الستار.)

عمان – حزيران ٢٠٠٦



هذا هو أنت

محمود الريماوي

(١)

في جنبات حيَ يحاذي جبل زيتون، تم سلبه هناك ما لا يُضاهى بثمن، ولأسباب تخصَه فإنه يتحدث لمن يهمه الأمر، عن "ألف دينار ذهبي"، هي كل ما يملك وآخرما يملك، سُلبت منه بسطوٍ مبتكر متكرر الحلقات، وما صار قد صار.

هو نفسه لا يصدق ما حدث، لولا أن ما حدث قد وقع له وأصابه، ولولا أن الفقر أدركه: فتك به وعضَه بنابه، وقذف به إلى الهامش والقعر، وجعله عُرضة للشفقة ثم للاتهام فالمطاردة، ولولا أن غموضاً متعمداً أسبغه سالبوه على عملية سلبه.

كان هؤلاء يستفردون به في أوقات متعاقبة من النهار أو الليل، على رصيف المشاة، أو في عقر (قلب) بيته المحاذي للشارع بين امرأته وصغاره، أو في صفوف مدرسته على مرأى من تلامذته وإن ليس أمامهم، أو تحت شجرة تين عملاقة غير بعيدة عن بيته، اعتاد الاضطجاع صيفاً وخريفاً وربيعاً في افيائها، ويطوَقونه كل مرة بأعدادٍ أكبر من المرة السابقة، متخذين هيئة محققين سريين

محمود الريماوي، قاص من الأردن/ عمّان

يداهمون مشبوهاً، وجباة ضرائب يطاردون هارباً. يغيرون عليه من خلفه مهدَدينه بأسلحة حديثة، أو يفاجئونه من أمامه مصوبين أسلحتهم نحو صدره، ويطلقون نيرانهم الحية ورصاصاتهم المدويّة، فوق رأسه وبين قدميه (أصابت إحداها ربلة ساقه اليسرى وتسببت بعرجه)، ثم يسلبونه ما يحوزه، فيما أفراد شرطة انتدبوا أنفسهم للسهر على الأمن والسكينة، يختفون في الأثناء: يهمهمون ويرطنون وينسحبون انسحاباً منظماً، أو يكتفون بإدارة ظهورهم لما يحدث، " لأن ما يجري خارج اختصاصهم".

وبينما يغالب الوقوع فريسة المفاجأة، وينتضي سلاحاً أبيض في جوههم، ويفلح في إيذاء هذا أو ذاك من مهاجميه، وهو ما تكرر غير مرة، فإن هؤلاء ينجحون في الإطباق عليه، وانتزاع ما يتيسر لهم منه. وحتى لا يتكبد عناء احصاء المسروقات، فقد كان سالبوه وهؤلاء أشباح مرئيون يتولَون هم تذكيره، كل مرة وبلطفٍ مسرحي شديد بما يتبقى في جعبته، وهو ليس بالقليل في رأيهم، وتهنئته على ما يحوزه. كانت تلك طريقتهم، في التأثير على معنويات الضحية، وبلبلة مداركه وتفخيخ رد فعله، وهي طريقة تميزهم عن أرباب المهنة الآخرين، إلى أن أجهزوا مع التكرار والابتكار، على آخر مايملك وكل مايملك.

هم أشباح مرئيون يظهرون فقط لبعضهم بعضاً، بينما يبدون لغيرهم كشخص واحد يتكرر، وما أن يظهر واحدهم بملابس فولكلورية ذات هيئة حربية: سترة خاكية وقميص وسروال طويل قاتمة الألوان، فضفاضة متهدلة تخفي القوام وما بين الملابس من عتاد وأسلحة، وبقبعة انجليزية من الفلّين، وبسحنة الحزين الضائع اللب.. ما أن يظهر أحدهم لبرهة، حتى يختفي طويلاً.

وقد شهد شهود في منابر ومحافل بلا حصر، وفي ما بقي من وثائق إرشيفية في "المدينة العالمية"، شهدوا على وقوع عملية السطو المتكررة المنظمة التي طار صيتها، دون أن يضعوا حداً لها. بعدئذ، بعد هذا التشجيع، قال سالبوه وقد تسللوا ــ بعد النجاح الذي حققوه ــ الى المنابر، ودون أن يَعدِموا أن يفتقدوا، من يرغب في تصديقهم.. قال هؤلاء بأسىً مُنغَم وبلسانٍ واحد وبنبرة جياشة، كما لو أنهم كورس يتلو نشيداً أو يؤدي طقساً، في مسرحية من مسرحيات النفوس المعتمة: إنهم يصححون الوضع ليس إلا، فماله ليس له كما يتوهَم بل لهم، وما جرى هو لمصلحته في نهاية المطاف، كما أن أموالهم ملكهم.

في طفولته لطالما تحدث إليه أبوه الراحل، سليل الكدح والذي أمضى عمره يختلط بأشجار

حقله فلا تتميز هيأته عنها، وكذلك أمه التي ما زالت على قيد الحياة وقد تجاوزت الثمانين، عن تقاطر هؤلاء الأشباح من وراء البحار (الارشيف أثبت ذلك في ما بعد) وعن الذعر الذي يخيم على قسماتهم كغمامة رصاصية، ويحجب عنهم الرؤية، وعن انتشار هؤلاء من حولهم. لا بد أن ذكريات أليمة تطاردهم، غير أنهم ولدهشة الأب بدوا عازفين عن قبول أي تعاطف معهم، أو أي اهتمام بهم، فقد انصرفوا لتصريف ما يختزنونه من هلع، بإثارته في وجوه من يصادفونهم بمن في ذلك النساء والأطفال، الذين ينتشرون في الحقول والوديان والجبال ومرافق المدن وعلى ساحل بحرهم، وذلك بدل استدراج العطف والألفة نحوهم. ولم يعمدوا كدأب الغرباء في مثل هذه الحالات، لمصادقة أحد من الناس، بعدما حلَوا بغتة ولكن بالتتابع بين ظهرانيهم، فقد اتخذوا من بعضهم بعضاً دون غيرهم، شركاء ومؤنسين.

ولطالما فكَر الأب المزارع أنهم من فئة الشحاذين الخطرين، العابرين الحدود المجهولي الهوية، اولئك الذين يدهمون البيوت والمحال المفتوحة، ويقرعون بعنف وصلف الأبواب المغلقة، أويصطدمون بأكتاف المارة وبدل ابداء الاعتذار، يحدجون ضحاياهم بنظرات شزراء، فإذا تردد أحد في منحهم شيئاً ما، فإنهم يسلبونه بلمح البصر ما تقع عليه أعينهم. أما هؤلاء الأشباح المرئيون، فكانوا يخيَرون من يصادفونه بمنحهم ما يريدون، أو يسلبونه كل ما يملك، أو يتوعدونه بالموت حتى لو لم يجهروا بذلك صراحةً، غير أن أنباء كل يوم في تلك الأيام، كانت تتحدث عن صنيعهم. وقد انشغل ناس كثيرون وأنا منهم، قال الأب نادماً ومخطَئاً نفسه ب "عصابة الكف الأسود" التي تخطف الأطفال، دون أن نسمع عن طفل اختطف، لكن العصابة المزعومة خطفت بحق عقول الكبار، فلم يكن الأمر سوى حديث خرافة، انشغلنا بها عما يرتكبونه هم أي الأشباح المرئيين، وما تكشفت عنه أيام الناس. وليتهم كانوا مثل الشحاذين الخطرين، الذين عرفهم الأب ممن ينتزعون صدقات إجبارية من الأرامل ، ويسلبون الأولاد والبنات حصيلة عيدياتهم، أو حتى مثل العصابات الخرافية ذات الكف الأسود أو الأزرق. .

أما واقعة السلب، سلبه، واقعة "الألف دينار ذهبي" ، فقد اكتفى جمع من شهود مفوَهين ينتشرون في الأصقاع بوصفها بألسنٍ عديدة : إنها تثير الحيرة. ولم يكن الصواب يجانب هؤلاء، فقد تم استهدافه دون سواه، عن عمد وتصميم، دون سابق خصومة معهم، وبغير أن يتمتع بصيت الأغنياء، أو أن يكون بالفعل على غنىً، وهو ما يثير الحيرة حقاً حتى لدى غير المتفلسفين.

" لكن أين الشهود يشهدون، على آلاف سابقة من دنانير ذهبية، سلبت من آبائي من قبل " يسأل "الأستاذ" ضيوفه المتدافعين أمام بيته، لمعاينة آثار الواقعة والتطفل في الاثناء على خصوصية بيته. يسأل مسترسلاً متلعثماً وكاظماً غيظه معاً، عارفاً أنه يفتح بذلك أبواباً عدة (أعشاش دبابير) دفعة واحدة، لا يسهل اجتيازها ولا إغلاقها ولا حتى تحمَل هبوب ريحها، فيما ينوء وحده بعبء مشاعر لا يسعه كتمها، ثم مستدركاً ومطمئناً سامعيه أنه يكافح لاسترجاع المسروقات الجديدة الأخيرة، الأخيرة فقط مما ادخره وورثه، متسائلاً: أين الخطأ في ذلك، أين الخطأ. . هل أطلب القمر. ينكر ضيوفه عليه أنه يطلب مثل هذا الطلب الخيالي، أما سالبوه الذين كان يتناهى إليهم في الاثناء حديثه أولاً بأول، فتمنوا لو أنه طلب القمر، أو صعد إليه ولم يعد.

وقد نجح في النهاية بالعناد والمثابرة في نيل وصف: أستاذ، من حشد من فضوليين مجتهدين: أستاذ في الخسارة، إذ لم يعد لديه ما يخسره. وقيل إن احد أبنائه الفصيحين، هو الذي أطلق الوصف أمام الضيوف، قاصداً امتداح أبيه وانسلَ خارجاً، وقد اعتبرها الأب للوهلة الاولى مزحة، لا تستحق الاحتجاج عليها أو قبولها، لكن العبارة صادفت من يلتقطها ويشيعها، حتى ذهبت مذهب القول السائر، وبات السياح وطلبة المدارس والعاطلين عن العمل وباعة الصحف ورواد المقاهي وربات البيوت يرددونها، كما يرددون أغنية الموسم، وبات هو يضيق بها وقد التصقت بجلده كالوشم. فلو كان لديه ما يخسره باستثناء راتبه التقاعدي الهزيل، الذي بالكاد يقيم الأود، لكان وضعه أقل سوءاً، ولما تعرّض ويا للغرابة للحسد لكونه ليس لديه ما يخسره. بينما وصفه آخرون من شهود مفوهين سبق ذكرهم بأنه: أستاذ في الصبر والخطابة، لجَلَده الذي يضاهي صبر وتحمَل الجِمال العربية وغير العربية، ولمواظبته على البوح والتعبير عما أصابه. على أن الثناء لم ينفعه بشيء، فلم يكافأ لم ينل إنصافاً على صبره وتحمله، إذ ظل مدعواً لإبداء المزيد منه في عرضٍ متواصل إلى ما لا نهاية. ولم يسعفه اعتبارعارفين له دأبوا على زيارته، أو متابعة أحواله عن بُعد أنه: أستاذ في فن البقاء. فهل كان يتعين عليَ أن أستسلم للانقراض، أن أنقرض أنا وأسرتي الوفيرة العدد، كيما أكون شخصاً عادياً بغير أستذة على أحد. لكن عارفيه هؤلاء ظلوا يتساءلون تساؤلاً غير إنكاري: كيف أمكنه البقاء بعد تجريده من كل ما يملك، بحجة أنه لا يملك دائماً ما يملكه، وحتى بعد تجريده من اسمه (وها هو بلا اسم في هذه الحكاية) وهو ما لا يطمئنه، فهناك ما لا يحصى من كائنات تتمتع بفرصة البقاء، بقوة وحنكة الحياة ذاتها، دون أن

يسبغ بقاؤها معنىً على حياتها.

(٢)

يكاد يبلغ الستين من عمره، بعضهم يراه أصغر سناً من ذلك، بعد أن أفلح في الاحتفاظ ببقايا نضارة في قوامه وملامح وجهه (وهو ما يفسره بامتناعه عن التدخين، وعدم اندفاعه على تناول اللحوم فهو شبه نباتي كما يصف نفسه)، وبعضهم الآخر وقد طبعت المحنة محياه وحفرت أخدودين طوليين حول فمه، يمنحونه عمراً أكبر. وفي جميع الأحوال فإن تقدير عمره، يتفاوت طبقاً لتقلبات أحواله وحجم خسارته، ومدى صموده في كل مرة، ووفقا لزاوية نظر الرائي. أما هو وبغير تردد فيمنح نفسه عمراً بآلاف السنين، وليس أقل من ذلك، بعد أن يجمع عمره الى أعمار أبيه وأجداده (الذين تعرضوا مثله للسلب من قبل) وأعمار بقية السلالة. ويقول للمعترضين مضمراً الحديث لمؤرخين، وهواة بحث في نشأة السلالات على السواء: إن هذه هي الحسبة الصحيحة لمن هو في حالته، وحتى لمن هو في غير حالته.

لقد عاد الى لغة الآلاف. وإذ يضيق سامعوه من الشهود المتوافدين بما يسمعونه من مبالغاته، فإنه يخرج عن الموضوع قائلا: أريد سيارة. ويبدو للوهلة الاولى وقد فاجأهم، أشبه بطفل متطلِّب يبوح برغبة دفينة بسيارة كبيرة الحجم، من تلك الألعاب التي كانت تستهوي الاطفال، قبل أن تحل محلها الألعاب الالكترونية. ويعلِّل خروجه عن الموضوع بقوله: سوف أشتري بالألف دينار الأخيرة ما أن يعيدوها لي، سيارة. إذ أن حاجتي لها تشتد يوماً بعد يوم، فلم تعد بي هِمَة على المشي، ولا رغبة في التطواف. وهل يكفي المبلغ "المتواضع" المال المسروق لشراء سيارة؟ إذ يُسأل عن ذلك من فضولي أو من مخمِّن أسعار أو من مخبر، وما أكثر هؤلاء بين الشهود، بداعي الاستفهام أو بغرض الاستفزاز أو بهدف الاختبار، فإنه يسارع للإجابة التي درَّب نفسه عليها واستوثق منها: إنه يكفي ويزيد لسيارة جيدة مستعملة موديل ١٩٦٧.

لم يسبق له وهو الريفي المتعلم ذو الأصول البدوية، الذي عاد بعد التقاعد من وظيفة معلم الابتدائي إلى نفسه كما قال، والذي يقيم بين مدينة وقرية، تبعاً لتبدل مكان اقامة الأبناء الذين شبَوا عن الطوق، ويسهل عليه ارتداء الزي العصري أو التقليدي على السواء، كما يسهل عليه بل يستهويه الخوض في شؤون السياسة والدين، كما تروقه المبادرة الى حل مشكلات غيره بالتحكيم الصائب.. لم يسبق له حقاً أن اقتنى سيارة، وهو لا يكابر في ذلك: لم يكن بين اشقائي ومعارفي،

بمن فيهم مدير المدرسة ، من اقتنى سيارة من قبل، غير أن بعضهم أخذ مؤخراً يتنعم بها ويبرع ويستعرض في قيادتها، وكأنه أمضى عمره خلف مقودها. وهو من جهته خطط للأمر تخطيطاً محكماً، بعد أن تفكر ملياً في ما سيفعله بماله المسلوب ما أن يستعيده، وبعد الوعود التي حظي بها من وسطاء الخير بإعادة حقه الذي سلب منه، ما جعله واثقاً من اقتناء هذه المركبة في القريب، بعدما أدرك واكتشف أن هذا وليس أي شيء آخر، هو ما ينقصه حقا، لتتويج رحلته الشاقة "في الحياة" التي أمضاها ماشيا على قدميه، وأحياناً حافياً بلا حذاء. "من حقي امتلاك سيارة. من حقي في نهاية المطاف، أن أكون مستقلا في سيارة خصوصية كالآخرين".

وسطاء الخير (هم في واقع الأمر من أطلقوا هذه التسمية على أنفسهم، وقد جاراهم شهود بينهم محامون ورجال دين ومحاربون قدماء ومدراء مصارف، وارتضوا لهم التسمية) شرعوا بعد أن فوجئوا بالطلب، وبعد أن أخذوا وقتهم الكافي في التفكير به وتقليبه على أوجهه الكثيرة، وتوافقوا على معقولية طلبه. . شرعوا وبناء على رغبته يبحثون عن سيارة مناسبة له. سيارة مقبولة وتؤدي الغرض كما قالوا. وسرعان ما أوضحوا له بعد أن دعوه للتفاهم والاتفاق، إنها لن تسجل باسمه في البداية، إذ ستكون مرهونة لهم، فعمولتهم مرتفعة وتكاد تضاهي ثمن السيارة، ولن يكونوا في عجلة من أمرهم لاستيفاء العمولة منه بأقساط ميسرة، فوضعه الصعب "يتحدث عن نفسه بنفسه". وعليه أن يتفهم هذه الاجراءات الروتينية لكن الضرورية والواجبة، ويرتضي بها. بعضهم قالوا إنها ربما تكون عربة نقل خصوصية: باص صغير(كوستر) أو بِكب على الديزل، ويمكنه بحكم وضعه المتعثر تحويلها الى مركبة عمومية، لنقل الأشخاص والبضائع (لا المهرَبات كما شدَدوا) فترضي طموحه لاقتناء مركبة، وتؤمَن له مورد رزق هو في أمسَ الحاجة اليه، وليست سيارة خصوصية بالضرورة. على أنهم كما قالوا وإذا حالفه الحظ، قد ينجحون قد يتوفَقون، بتوفير "ميني سيارة" له (ذكَرته الكلمة بالميني جوب فابتسم مع نفسه) وأنهم سوف يختارونها له (السيارة وليس من ترتدي ميني جوب)، بعد تحصيل ما يسَعَهم تحصيله من ثمنها، من اولئك الذين سلبوه كما قال كل ما يملك وآخر ما يملك، وعليه فإن الصورة لا بد أن تكون واضحة في ذهنه.

لم تتوضح الصورة في ذهنه بل زادت تشوشاً، ومع ذلك فقد وافق على مضض حتى أنه ابتلع ريقه، ودون أن يكون قد أصغى جيداً أو أعطى بالاً، لما ساقوه من شروحات واستدراكات، لاهجاً بالتصريح: أريد سيارة، لماذا يستكثرونها علي. يصرَح بذلك كمن يحلم لا من يعلم،

وكمن يتنفس لا من يتكلم، مغيَباً الحاضرين من الوسطاء، ومستحضراً غائبين من شهود عدل. أما الأشباح المرئيون الذين سلبوه مدخراته، ودأبوا على استثمارها ورفضوا إعادتها له، فقد سارعوا وبعدما بات الحديث شائعاً وما أن تناهى الى مسامعهم أولاً. سارعوا بعدما تسللوا الى المنابر، للتشكيك بنواياه وأهليته، قائلين إن الفكرة لا تستحق التفكير المضني بها، فهو لا يحسن القيادة أبداً، وهو ما يغفل عنه الوسطاء الذين أخذتهم الشفقة به فلم يحسنوا تقدير الموقف، بل إنه لا يحوز رخصة قيادة وهو ما كان جديراً بانتباههم، وليس بحاجة أصلا لهذه المركبة، بعد أن أمضى سحابة عمره وباعترافه بدونها. فما حاجته حقاً لسيارة لن تكون إلا شرقية، تستهلك المزيد من الوقود الذي يكاد ينضب، وتزيد الزحام زحاماً والتلوث تلوثاً، وتتسبب بالمزيد من حوادث السير. وإذا كان يثير هو وابناؤه ما لاحصر له من مشاكل وتعديات، وهو راجلٌ على ساقيه الكليلتين يطوَح بذراعيه الناحلين، وهم (أبناؤه) هائمون على وجوههم يتصايحون في الأزقة والطرقات، فكيف إذا تولى قيادة مركبة لا يعرف من أمرها شيئا، غير تعلَقه بها وتوقه الطفولي لامتلاكها.

يعلنون ذلك في حضرته وفي غيبته، فيستذكر اشتباه رحمة الوالد لهم بأنهم شحاذون خطرون، يتفضلون على ضحاياهم ويمَنّونهم، مستدركاً أنهم أشد خطورة من اولئك، ومتوجساً في دخيلته أن يكون الحال قد انقلب عليه، فبات شحاذاً لا حيلة له بل يثير التندر. وثمة بين أفراد العصابة من اجتهد، وقام بالتذكير بأن العمر قد لا يمتد به أكثر مما امتد به، فصحَته عليلة خائرة من فرط حساسيته، وسطوة وساوسه عليه، وتعلقه المرَضي بالماضي، وليس هذا بالوضع السليم الذي يجيز كما قال القائل، تسليمه مقود مركبة خاصة به، في الوقت الحاضر.

يسمع ذلك من عصابة الأشباح ويتمنى لو أن أحدهم ينازله ويعاركه، أو يضع عينيه "في عينيَ" كيما يجري اختبار حي لكل منهما. ويلاحظ أن الشبح المتكلم يشيح دائماً عنه ولا يخاطبه، ولا يعيره أذناً سامعة، وهي طريقة دأب عليها هؤلاء ليس للتقليل من شأنه بل لإنكار وجوده، وحتى محاولة اقناعه عبر آخرين بعدم وجوده، وبعدما اجتهدوا بأن الإلحاح على هذا الإنكار، يضمن لهم الاحتفاظ بالمسروقات ونسبتها إليهم، ما دام أن صاحبها لا وجود له وخلافاً لما يتخيل..

وهناك من اقترح منهم، من اولئك الذين سلبوه كل ما ورثه، اقترح حلاً بديلاً ولو مؤقتاً، بضمان نقل شبه مجاني له، ولأبنائه الاثني عشر في حافلاتهم الحديثة المزودة بكل وسائل الراحة

(سرعان ما أصبحوا يمتلكون مثل هذه، وما هو أكثر منها، بعد أن استثمروا المسروقات استثماراً جيدا)، مقابل خدمات رمزية يؤدونها كتشييد أسوار لقلعتهم الممتدة، أو رعاية أبقار سليمة في المزارع والحظائر، أو جمع قمامة البيوت والشوارع، أوتنظيف المراحيض العامة، أو مواكبة كلاب بوليسية في نزهاتها اليومية، فتنتفي حاجته لمركبة خاصة به وبالعائلة.

ولم يكن ممكناً سماعه وهو يقول إنه تقاعد من عمل أفضل على تواضعه، ولا يفكر بخدمتهم ومكافأتهم، نظير استيلائهم على كل ما يملك، فقد دأبوا على إثارة الضجيج ما أن ينطق، ناعين عليه إضاعته للفرص، وأنه لا يصلح لأي عمل سوى التباهي بأجداده، وبما كانوا يملكون ولا يملكون. وهناك منهم، من هؤلاء، من ساليبه الذين أعياهم التفكير في حل مشكلته، من رأى تأمين دراجة هوائية له، لتنشيط ساقيه بما فيها الساق العرجاء، ولتفادي التلوث الذي تتسبب به عوادم المركبات، واقترحوا أن تكون الدراجة ذات موديل متطور، وبثلاث عجلات عريضة ومتينة لا باثنتين كبقية الدراجات، وأن تُقلَ أكثر من راكب، مع تزويدها بنصف موتور وإضافات أخرى: مقعد جلدي مريح بمسند للسائق، ومظلة واقية من الشمس والمطر والعواصف، وأضواء نيون باهرة، وزامور مموسق صدَاح، وحتى براديو سوني متعدد الموجات، وعلم صغير يخفق في مُقدَمِها، كسيارات السفراء ومدراء الشركات الكبرى، وأن يتم منحه إجازة قيادة قانونية، ورخصة تسجيل نظامية للدراجة على الفور.

وقد تخيل الأستاذ العنيد في أثناء حديثهم شاحنة جبارة تداهمه وهو مشرئب على مقعد الدراجة، ثم رأى أنه سقط مع الدراجة في هاوية عميقة، بعد أن دفعه أحد منهم من الخلف نحو منحدر سحيق، وأن تلامذته الذين باتوا رجالاً يسخرون من مرآه يتمايل كالصبية على مقعد دراجة، فما أن سمع ما سمعه عن عرض الدراجة، حتى أشاح بوجهه مستاءاً متأففاً، ورفض عروضا شيطانية مشابهة كما وصفها.. رفضها قياماً وقعوداً، مباشرةً ومداورةً، بصوتٍ عالٍ وآخر متحشرج، ورأى فيها تحايلاً خبيثاً لحرمانه من تحقيق حلم حياته، باقتناء سيارة حقيقية تملأ العين ولأول مرة في العمر.

أما الوسطاء الذين يتدخلون متأخرين كل مرة في السجال المفتوح، فقد أقرَوا له بهذا الحق، وتمنوا عليه عدم الاستعجال (فقد صبر وانتظر طويلا، ومن الخير له أن لا يغيَر عاداته)، إذ يجب نيل موافقة أولي الأمر على ذلك، وهؤلاء هم من سلبوه كل شيء، وقد تبدلت صفتهم فأصبحوا

بتدبير مدبَر وقدرة قادر، شركاء من موقع المقرر وبكل اللغات في النقاش المتطاير: حول مزايا ومحاذير اقتنائه لسيارة خاصة به، والتوقيت المناسب لتزويده بها، إذا كان لا بد من القبول بهذا المحذور. وحول ظروف التدريب على قيادتها فيقومون هم بتدريبه لضمان الكفاءة، وحتى بعد أن يتحصل على رخصة قيادة إذا تحصَل عليها. وشروط استخدامها فلا يندفع بها هنا وهناك صعوداً وهبوطاً وفق أهوائه الجامحة، وحسب رغبات أفراد عائلته، ولا يعيرها لأحدٍ أياً كان، ولا ينقل عليها حمولة إضافية، ولا يستغلها صاحبها تحت قناع من البراءة لإيقاع الأذى بالغير، خاصة بعدما أصبحت السيارات من الأدوات المفضل استخدامها لدى جماعات الإجرام، وكذلك ولِمَ الموارية للجماعات الارهابية. وهذا هو السبب الذي بات الشركاء يصفونه بالسبب الحقيقي، لتحفظهم أي رفضهم اقتنائه مركبة، وهو ما أثار طرب واستحسان الوسطاء، الذين دعوه "منذ الآن"، للاحتراس الشديد وتغليب العقل تحت طائلة المسؤولية.

(٣)

"كل هذه السيارات بمختلف الموديلات والأحجام، في الأقبية وفي المعارض وفي شوارع العالم، ويستكثرون عليَ سيارة صغيرة قديمة".

كان الأستاذ الذي يواظب على غسل فمه وتنظيف أسنانه، وكثيراً ما ينسى أو ينشغل عن حلاقة ذقنه، فتنبت هذه وقد اختلط بياضها بمسحة سوداء، فيضطر متضايقاً إلى حكَها وكأنه غير مسؤول عن نموها.. كان يردد مع نفسه وفي مجالسه، وفي رواحه ومجيئه لكل من يصادفه في طريقه، وكذلك للوسطاء والشهود الكثر الذين يقصدون بسياراتهم الفاخرة، بيته الصغير نصف المكتمل، الذي يجاور بيتا كبيراً نصف مهدم.

وقد لفت بعض هؤلاء انتباهه، بنبرة تجمع بين النصح والتقريع كأب يهمس لابنه الذي يفرط في تخييب أمل أبيه به، إلى أن العديد من الشركات والمؤسسات باتت تخصص جائزة سيارة لزبائنها، وكان يجب أن يكون عارفاً بالأمر ومتابعاً له: ألم يخبرك أطفالك بذلك، سألوه بازدراء، وأبلغوه إن بعض هذه السيارات فارهة وثمينة، فلا تقتصرعلى الفرنسية واليابانية والكورية والاسبانية والتشيكية والماليزية وأخيراً الصينية، بل تشمل ماركات ألمانية وسويدية وايطالية وبريطانية معتبرة، وعابوا عليه وهو النبيه الحاضر الذهن، الذي لا تفوته شاردة ولا واردة، ويتابع أخبار الدنيا أولاً بأول، أنه يبدد هذه الفرصة ولا يسعى مثل غيره من الفائزين الكثر لاقتناصها. وصارحوه بأنه لا

يسَعُهم أخذ تطلعاته لاقتناء سيارة مأخذ الجد، ولا أن يمضوا في مجاراة رغباته، والتعاطف معه الى ما لا نهاية، ما دام لا يعبأ ولا يبادر لاستغلال هذه الفرصة الإستغلال الأمثل، بزيادة مشترياته وتنويع مصادرها وأوقات التزود بها، فيشبع حاجته وحاجة أسرته الممتدة، لهذه المشتريات التي لا حصر لها، ومن جهة ثانية يشق طريقه بثقة إلى الفوز، كحال الطموحين الذين يعيشون عصرهم برهافة وحذق، لا عصور أجدادهم التي ولَت إلى غير رجعة.

ولم يسمح هؤلاء وقد اكتست ملامحهم ونبراتهم بجدية صارمة، رغم الابتسامات اللطيفة التي يغدقونها عليه، والتربيت على كتفه.. لم يسمحوا له بطريقتهم المميزة هذه، بمناقشتهم أو سماع استفسار منه، إذ سبق أن عابوا عليه ما أسموه، ميله التثبيتي (وهو تعبير يسمعه لأول مرة وقد اختلط عليه معناه، وقد خشي أن يكشف تشككه ويستفسر منهم عنه) إلى هدر الوقت والجهد في مناقشات سفسطائية، والتأسي على وقائع غابرة صادفته، وكأن هناك من عصامي ناجح واحد في هذه الدنيا، لم يواجه صعوبات كأداء في حياته، بدل أن يجند قواه ومَلَكاته جميعها لجني واقتناص فائدة ملموسة.

لقد التبس عليه أمر الوسطاء هؤلاء بيضاً وسوداً وصُفراً نساء ورجالاً، إذ لم يعد يميز بين الهزل والجد في أحاديثهم، ولا حتى بين الصدق والكذب في ما يقولون، فهم يظلون يحتفظون بسيماء الوقار والجدية المفرطة، ويبدون قدراً ولو ضئيلاً ومتقلباً من الود والتعاطف معه، غير أنهم يجهرون أحياناً بكلام لا يصدق، وقد يكون الغرض إذا كان ظنه في محله هو السخرية منه. لم يبح لهم بشكوكه مخافة أن يفسد كل شيء، وأن يسيئوا فهمه رغم أنه لا يلاقي صعوبة في التعبير عما في نفسه مع أي اشخاص آخرين، سواهم هم. حتى خشي لو صارحهم بمكنوناته، أن يصبح بلا ظهير أو نصير، فيوالي الأشباح المعلومون الاستفراد به.

على أن الأمر ازداد سوءاً على مرَ الأيام والأسابيع والشهور، في وقت كانت فيه آماله تكبر، وتبدو له على وشك التحقق، إذ تعرَض فوجٌ من ابنائه بأعمار مختلفة من بنين وبنات وعلى التوالي للدهس، على أيدي سائقين محترفين ومقنَعين من الأشباح، الذين يصنفون أنفسهم شركاء، حيث قضى اثنان من الأبناء ظل أحدهما ينزف حتى الموت على قارعة الطريق، وخرج ثالث بكسور، ورابعة بعاهة في الكتف، وخامسة بإصابة شديدة في الكاحل، بينما زج بسادس في المعتقل ولم يخرج منه بينما اختفى سابع ولم يُعثر له على أثر. ولقد تلقى تعاطفاً من هنا

وهناك على ما أصابه، بعدما انتشرت انباء هذه الحوادث المتعمدة ، كما حظي بمعونات عاجلة ومتأخرة، مشفوعة بدعوته التزام الهدوء وضبط النفس، كي يبرهن على حكمته وشجاعته. على أن الأشباح الشركاء لم يهدأ لهم بال، لخشيتهم من انتقامه وكراهيته لهم، وقد اجتهدوا بتحميل الأب مسؤولية طيش ابنائه، وعدم تقيَد هؤلاء بقواعد السير على الأرصفة وعبور الشوارع، وتمَ تهديده بالاحتجاز أو الطرد، إذا لم يضبط هؤلاء الأبناء، فخرج ذات ظهيرة حمراء عن طوره هو وزوجته وأولاده المتبقون تحت وطأة الغيظ وهم يهتفون: حتى المشي. . حتى المشي ينكرون علينا إتقانه، لم يبق سوى أن يعلمونا المشي أو يحرمونا منه. ولم ينتظروا صدىً لهتافهم، إذ بدأوا برشق مركباتهم بالحجارة وبكل ما تقع عليه أيديهم، وسعوا لتعطيلها وأحيانا إحراقها، وهو ما أدى لخسائر تحملتها شركات تأمين، وحتى المصانع الأجنبية المنتجة للسيارات، ولا أحد يدري كيف جرى تحميل المصانع المنتجة قسطاً من المسؤولية، وبالتالي "وجوب" أداء تعويضات عن الأضرار. كما أدى ذلك الى تقييد حركته وتنقلاته، وحصرها في أزقة ضيقة لا تعبرها المركبات، وقلما تنفذ إليها أشعة الشمس، وفي احياء داخلية متربة شبه مغلقة. لقد وقع الحظر عليه وعلى ابنائه، وعلى امرأته أم ابنائه التي محضته ثقتها على الدوام ، والتي أثقل عليها ما وقع لأبنائها، قبل أن يضنيها الحظر والتقييد، الذي امتد ليشمل ابناء الحي وأحياء مجاورة.

والأم الثكلى أم أبنائه، التي ظلت تخلد الى الصمت، تناجي فيه ملائكتها وشياطينها وموتاها، هي أرملة أيضاً بسحنة جبلية، وبملاحة البحر المتوسط، تعقد (تربط) إيشارب (منديل) على رأسها، وتدخن سيجارة في المناسبات، ويروق لها الغناء بصوت لا تنقصه البحة في ساعات الحزن، وقلما تضبط وضع الملح على الطعام، وتؤدي ما تيسر لها من الصلوات، وتبكر وتتأخر في استيقاظها على إيقاع أحلام كل ليلة، وقد اقترنت ب "الأستاذ" أب ابنائها وهي تصغره بعشر سنين على الأقل، ما أن مات عنها زوجها الأول عريساً شاباً في مقتبل العشرين، في عمر ابنها القابع وراء القضبان.

لقد اعتصمت الأم الثكلى بصمتٍ حديدي، فيما هي ترقب الأحوال التعسة المنكودة للأب الذي أصابه "جنون" اقتناء سيارة، وتجهد في تنظيم أحزانها وتوزيعها على ساعات ليلها ونهارها، وعلى مواضع جسمها وروحها، كي لا يتمكَن منها الكمد. لم تقل له إن حالهم كانت أحسن، قبل أن يستحوذ عليه هذا الهاجس. ولم تخطَئه في ثباته امام من يسخرون منه، ويجزلون له

الوعود الفارغة. ولم تتهمه بالتسبب بما لحق بالعائلة من كوارث. ولا رمته بالقصور أو التقصير. لم تكن هذه الافكارفي البدء لتخطر ببالها، فقد كانت خواطرها تسبح في بحرٍ آخر. حتى حين كان يخرجها من صمتها بسؤالها إن كان على خطأ، أو إن كانت تساورها شكوك في سلامة نواياه، فقد ظلت تجيب بعد برهة تفكير بأنه: على حق، وكانت تنطق الكلمتين بصوت خفيض وبقدر من التردد، وهو ما كان يبلبله ويشعره بأن الحصار أطبق عليه من جميع الاتجاهات، ولن يفلح في اختراقه، حتى لو قاد سيارة مصفحة سوداء ذات دفع رباعي. وليس هذا ما ينقصه، ليس هذا أبداً، فما ينقصه معلوم للقاصي والداني للعدو والحبيب، ولأم ابنائه أولاً وقبل أي أحدٍ آخر، وهو اقتناء سيارة قوية وجذابة أيضاً. لِمَ لا، تجمع أشتات العائلة داخلها (كتلك السيارات، التي يُقال عنها في الدعايات: قلبها كبير) ولو لم تتسع لابنائه جميعهم في المرة الواحدة، ويكفيه أنها تيسر له مجاورة مركباتهم وتجاوزها، وتسهل له التنقل والتزاور، وحضور مناسبات الأفراح والأتراح في المطارح البعيدة، وخلب الألباب وخطف الإعجاب، واستقبال الضيوف والأقارب والأصهار، العائدين عند نقاط الحدود.

أما أم الأبناء وهي سادرة في صمتها، فكانت تفكر قبل النوم وما أن تستيقظ، في عمرها الذي يتقدم ويتبدد، وعما يكون عليه حُسن الختام الذي كانت تتحدث به أمها الراحلة، وعما إذا كان صائبا أن تصبغ شعرها الذي ازداد بياضه، وهو ما فعلته في مرات متباعدة، أم تترك الشيب يهجم أينما يشاء فلا أحد يخجل من عمره، مع أن هناك من يخجل منه ولا يستحي من أمور أدعى للحياء، بل كانت تنشغل أيضاً بنبتة حصى البان التي لم تنمُ في تنكة الزرَيعة منذ السنة الماضية، وكان قيل لها إنها سريعة النمو، وبالجوريَة التي حسبتها حمراء فإذا بها تطلع بيضاء (ليست بيضاء بيضاء، بل كما قالت البنت الصغيرة: أف وايت)، وفي القطط التي يزداد عددها أمام باب البيت، ولا تعرف كيف تدبَر حالها مع طلبها للطعام طيلة النهار، ومع نواحها المفجوع في الليل، وفي برج الحمام الذي أقامته وأسقطته غير مرة كلاب ضالة، فطار الحمام ولم يحُطَ بعدئذٍ في حوش (فناء) البيت، ولماذا أصبحت بعدما كبرت مولعة باحتساء قهوة سوداء، تجعل طعم الفم مُرَاً على الدوام، وتتعلق بمشاهدة أفلام قديمة على التلفزيون يتسنى لها مشاهدة اجزاء منها فقط، ف "الاستاذ" يحجز التلفزيون متنقلاً من نشرة أخبار الى اخرى، في محطات البلاد البعيدة، كي يعرف ما يدور حول بيته.

تخطر ببالها هذه السوانح وغيرها، مثل ما إذا كان هناك خطر من وقوع زلزال كما يقال، وهل يستحق أن تخاف منه في ظروف الهناء التي يعيشونها، وهل "يصح" أن يتعرضوا له فالعدل أن يتم اعفاءهم منه، وهم على ما هم فيه، وهل يجوز للمرء أن يظل يتلقى معونات الى ما لا نهاية ويطلب مزيداً منها، ومن هو أجمل وأكمل على الرأس الحجاب أم الإيشارب، وهل تصيب هشاشة العظام كل الناس أم ناس وناس.

تعبر ذهنها هذه الخواطر بإرادة منها فهي تستدعيها اليها، حتى تتمكن من الضحك في وجه البنتين والتسرية عنهما، بعدما كبرتا وباتتا تحملقان في مستقبلهما الغامض، وحتى لا يداهمها البكاء على الذي مات دهساً بلا ذنب، وذاك المحتجز بغير ما سبب، وذلك الذي اختفى ولا بد أن أبناء حرام قد أخفوه، وحتى تشجع ابنها الشاب الآخر الذي بات يصنف مع ذوي الاحتياجات الخاصة، وتشاركه سماع أغاني هذه الأيام التي قلما تميز بينها أو بين "قائليها"، وكي تجاري الأستاذ ما وسعها ذلك في حماسته لاقتناء سيارة، وكأن من ينتوي شيئا يجب أن يذيعه وينشره على الملأ، ويطنطن به على رؤوس الأشهاد، بمناسبة وبغير مناسبة.

أما هو فيستخف بعقلها إذ تعجز عن إدراك مراده، بينما لم يعد هناك من أحدٍ يعرفه أو لا يعرفه، يُماري في صواب هدفه ومشروعية مقصده، حتى أنه حدثها كيف أن العالم تغير ولم يعد كما كان، وعن العولمة التي تضمن إنتاجاً غزيراً وحقوقا متساوية وامتيازات عادلة، وأنه إذا لم يهتبل الفرصة هذه المرة، فقد تضيع منه ولا يحوز على سيارة أبداً، كما يخطط اولئك الذين سلبوه كل ما يملك، وغير الراضين مع ذلك. . رضي القتيل ولم يرض القاتل. وقد رفع صوته وفخَمه وهو ينطق بالعبارة الأخيرة، ولما قالت له: لن ترضى روح ابنها الذي مات دهسا في طريقه الى المدرسة، فقد أجابها أنه يتحدث "بشكل عام" ولا يقصد ابنهما الحبيب (واستذكرت أنها كثيراً ما تسمع هذه الأيام، من كبار وحتى من صغار عبارة: بشكل عام، وكلما سمعتها تشعر بالحاجة الى التثاؤب). ثم إنه جنح للقول بأن ابنهما لو كان إلى جانبه في السيارة، ولو لم يكن ماشيا، لما تعرض ربما للحادث الشنيع. ولم يعرف على التو وقد سقطت من فمه العبارة الغريبة، إذا كان من الواجب أن يبدو جاداً أم مازحاً وهل يحتمل هذا المقام هذا المزاح، غير أنه أفلح بعد أن ترحَم على ابنهما، في الاستدراك بأنه يبالغ في ما قاله، فالسائقون وركاب السيارات والحافلات يتعرضون أيضا لحوادث خطرة. لكنها حوادث غير متعمدة وليست كالحادث الذي

أودى بالولد، أجابته وقد ضاقت ذرعا بهذه الثرثرة، فوافقها من فوره دون أن يخفف جوابه من ضيقها، أو يهدىء من لهاثها الذي حاولت عبثا أن تكتمه، متخوفة في الوقت ذاته من أن تكون مصابة بالربو دون أن تدري، ومتسائلة في سرَها عما هو أخطر: الربو أم هشاشة العظام، متجنَبة ان تطرح عليه السؤال، فلو فعلت لسارع بالإجابة دون أن يكون متأكداً، أو حتى عارفاً الجواب الصحيح. آملة أن تجد الجواب في أحد برامج التلفزيون الطبية، التي تواظب على متابعتها في ساعات الصباح، بينما هو ينشغل في استقبال من تعرف ومن لا تعرف، من ضيوفه الكثر وبينهم نساء جميلات وقبيحات، وإحداهن قبَلته على وجنتيه ذات مرة لحظة استقباله لها على الباب، ولم تقم الضيفة المصون بتقبيل ربة البيت.

لقد ضاقت ذرعاً بثرثرته عن سيارته الموعودة، وهي التي لا تعدَ نفسها أفهم منه، غير أن هناك في هذه الدنيا ما لا يحتاج الى فهم أو شرح، لكي تميَزه عن غيره، كحلول الليل أو فورة الحليب أو خمير العجين أو ظهور الحصبة على الأولاد، أو رائحة النعنع والريحان، أو فساد طعام قبل يومين، *او بروز ثآليل في إصبع اليد أو القدم، أو اختفاء البرتقال في الصيف، أو انتفاخ خشب الباب في الشتاء، أو حاجة الأبناء والبنات لجهاز موبايل مثل غيرهم*، أو تلك المساخر البادية على ألسن وفي عيون الأقربين والأبعدين، حول سيارة الأستاذ التي أفرد مكاناً لها في الحوش ككراج (مرآب) خاص بها، وبات ينقز من أخبار زيادة سعر البنزين، ولا ينقصه سوى أن يدعوني لغسلها له.

على أنها ظلت تخشى مفاتحته بضيقها منه، كي لا يظن بها الظنون، وحتى لا تهدم ما بناه (في رأسه) منذ أمدٍ طويل، وحتى لا تتسبب بحرمانه مما راودته نفسه عليه، وهي التي لا تمنح ولا تمنع، لا تقدَم ولا تؤخَر، ومع ذلك يسهل على الأزواج بمن فيهم زوجها الفهيم تحميل نسائهم، تبعة الفشل في الكبيرة والصغيرة. الى أن كانت ليلة صارحها فيها بعد العشاء، أن الجماعة يماطلون وأن صبره بدأ ينفد. يماطلون في ماذا سألته متغابية، فأجابها متجاهلاً مَكرها بأنهم يماطلون في تسليم السيارة المتفق عليها، وأنهم ينتظرون أن يوافيه أجله، كي يفضَوا السيرة كلها وكأنها لم تكن. فشهقت وهي تدعو له بطول العمر متمنية الموت لأعدائه، وسألته: ألم تكن تعرف ذلك من قبل، فأومأ برأسه بالايجاب، مضيفاً أنه أراد أن يأخذهم بالسياسة.

لم تجد ما تقوله وقد تأججت انفعالاتها المكتومة، فحملت نفسها ونهضت، وسارع يدعوها

وهي واقفة الى الجلوس، فشكت له بأنها لا تتحمَل الجلوس طويلاً من وجع في ظهرها، فدعاها مجددا للبقاء مستنكراً أن يكون الوجع، قد حلَ عليها فجأة الآن، منوَهاً الى أنه هو نفسه يعاني من وجع في ظهره، لكنه لا يشكو ولا يتدلل مثلها. فتنهدت وهي تعاود الجلوس ببطء على الكرسي البلاستيكي البني وتمسح باطن كفها على رأسها، وسألته أن لا يزعل إذا باحت له بما في نفسها، ولما دعاها للكلام ترددت.. ليس بداعي التهيب فقط، وإنما لأنها لم تعثر على استهلال مناسب. وللحظات بدا لها أنها نسيت ما كانت تعتزم الافضاء به، وبدل أن تباشر حديثها فقد أرسلت نظراتها إليه، وقد هالها أنها لم تتملَ وجهه منذ أمد بعيد، ولم تلحظ منذ زمن بريق الحياة الذي لم ينطفيء، ولا ذلك الترقب الملهوف في عينيه اللامعتين، وأنه ما زال يحسن تسريح شعره، بطريقة تصرف النظر عن الشيب الذي يتموج خصوصاً على الجانبين، وليس كحالها حيث العثور على بضع شعرات سوداء غنيمة، رغم أنها أصغر منه (وراثة ومجرد لون أبيض، قالت لنفسها، واستذكرت أمها التي ابيضَ شعر رأسها قبل الأربعين كما قالت لها). ثم حمدت الله وهي تتملى قسمات زوجها، أنه لا يترك فراغاً بين أسنانه، إلا ويملأه رغم ارتفاع الكلفة بسن صناعية، لا يميزها شيء عن الطبيعية، خلافاً لبعض الناس الذين يتركون حُفراً في أفواههم بين أسنانهم، ويكثرون من الضحك مع ذلك، فيصبح النظر اليهم عقوبة للناظر خاصة للأطفال. أما هو فقد شعر في تلك الهنيهات، أنها تباعدت عنه حتى بات لديها ما تخفيه عنه، بعد أن ابتعد عنها لفترة طويلة، منذ أن انشغل بما انشغل به، وكان ظنَ أن التقاعد من الكفاح المدرسي سوف يقرَبه منها، ومن الأولاد الذين يحتاجون رعاية خاصة، ولكن ما العمل وقد استنزفني الشياطين الوحوش، وحرموني النعمة واللقمة الهنية وجني ثمرة العمر.

وبعدما طال تهيؤها للكلام دون أن تتكلم، نهضت. فسألها الى أين ثانيةً.. أنت لا تبكرين في النوم، فأجابته أنها ستصنع شاياً له، فطلب أن يكون الشاي بالقرفة فوافقته، قائلة إنها لن تشرب قهوة في الليل. ولما عادت بعد حين وجدته ينتظرها والقلق بادٍ عليه. سألته: هل تأخرت عليك، فنفى أنها تأخرت وسأل إذا كانت وضعت قرفة، فسألته: ألم تشم رائحتها. لم يجب بشيء، إذ لم يكن قد شم الرائحة، وانتظر معها أن يتخمر الشاي في الإبريق الكحلي بلون الحبر الغامق، والأبيض من الداخل، وفي الأثناء استأنف بالثقة ذاتها كلامه الأول الذي انقطع قائلا: إنهم جميعهم، من يريدون لنا الخير، ومن يتربصون بنا شراً فوق شرورهم الأولى، لا ينكرون

علي حقي. وهذا هو المهم.

هكذا اذن.. هذا هو المهم ؟. نطقت بالكلمات القليلة المتسائلة بالتشديد عليها، واكتفت بها لترميه بعدئذٍ بنظرات قوية متفحصة ومتشككة، وكأنما لتستكشف ما إذا كان في عقله، أم أن عارضاً أصابه، وقد أفزعته نظراتها حتى خشي عليها من جهته، أن تكون موازينها قد اختلَت، فانفجر يسألها: ما بكِ، ولدهشته فإنها لم ترتجَ بل ارتخت ملامحها، التي كانت منقبضة قبل قليل، واستعادت وداعتها، ثم إنها وضعت يدها على ظاهر يده، ولم يفهم السر في تقرَبها المفاجىء، وإن كان استعاد ملاحظة قديمة، بأن يدها صغيرة كأيدي الأطفال أطفاله وتلامذته، وأن هذه اليد الحانية لم تعد بامتلائها السابق. غير أنها سحبت يدها كأنما اكتفت بذلك أو لأنها تحتاج ليدها، وعادت تحدَق به ثم تنهدت وأخفضت عينيها الى صدرها، وتمتمت قائلة وهي تسكب الشاي له ولها: لا تزعل. فأجابها أنه لا يزعل منها، وسألها بلطف بالغ: متى زعلت منك؟

لم تجبه فقد سبق له أن زعل منها، أليس رجلاً..؟ غير أن هذا ليس وقته. ثم اعتدلت في جلستها وقالت: إسمع أنا أفخر بك أنت تعرف. أنت من ترفع راية العائلة وترفع رأسي. إنهم يبيعونك سمكاً في الماء، لماذا تقبل ؟ وضحكت وهي تذكَره أنه لم يحضر لهم سمكاً من زمان ، وقالت أموت من الجوع ولا آكل السردين الذي تأنف منه القطط الجائعة، وحتى لو سمعت ألف مديح كذاب بهذه الأسماك اللامعة، المدهونة ربما بزئبق، والتي تزنَخ رائحتها بلداً بحالها. إنهم يطعمونك جوزاً فارغاً. وهنا ضحك واستذكر أنه لم يضحك معها منذ متى. الله أعلم. وسألها: جوز فارغ أم سمك في البحر، وخلافاً لتوقعه لم تضحك، بل تجهمت قبل أن تقول بغضب، جهِدت أن لا يزيد عن الحد:

أنت تفعل ما لا يفعله أحد، أنت على خطأ.

ولما حاول أن يستفهمها أسكتته وكمن يدرأ لعنة داهمة، بحركة عصبية من ذراعها صوبه: أي سيارة يا ابن الحلال، أي مجننة، أي سخمطة، أيَ ضراب البين، أية تخاريف، أية سواليف لا تودَي ولا تجيب، تماماً مثل سيارتك التي في بالك. صرنا مضغة في كل فم، وعلى لسان من يسوى ولا يسوى. غداً يحضرون حمارة جرباء ويقولون هذا حصان لك، اركبه، خيَل، وهذه هي سيارتك. مبروك. سوق. ساوموك ثم وعدوك ألف مرة، وعيش يا قديش. لا تزعل.

ولما سألها بهدوء فوجىء به يحلَ عليه وبغير زعل، ولعله توقَع وترقَب بصورة ما بحدسٍ ما

ثورتها: هل أتخلى عن حقي لمجرد أنهم لا يصدقون في وعودهم، فقد أعجبها السؤال وكانما كانت تنتظره، وشكرته في سرَها لأنه طرحه، وردَت من فورها بصوتٍ تخالطه بُحة لكنه عالٍ: أهكذا يتمسك عاقل بحقه، يطلب سيارة لأنه يفكر بشرائها حين يستخلص حقه ؟. ما شأنهم بنواياك ومشاريعك. أية شطارة. أية فتاكة. أية عبقرية. أي عمى قلب. أطلب حقك فقط يا ابن الناس. هل تستكثره على نفسك. هل نسيته. أخاف ان تكون نسيته من كثرة ما طالبت بسيارة فقط، وإذا كنت تتذكره فقد نجحت في جعل الناس والأمم تنساه. ما شاء الله. كأنك تطلب هدية أو تلتمس مكرمةً، بدل أن تطلب حقك المنهوب. ما الذي جرى لعقل الأستاذ، هل خرَبه تلامذتك الصغار. لا، ليس على التلاميذ ذنب. خذ حقك أولاً، خذهُ، ثم اشترِ سيارة أو طيارة أنت حر.

ولما تنهد مدافعاً بالقول: هذا ما أفعله، فقد صرخت بوجهه حتى كاد كوب الشاي الثاني يندلق من يدها: لا تقل ذلك لي، قله لغيري. قله لضيوفك. لا ليس هذا ما تفعله. أنت تفعل شيئاً آخر. أنت تفعل ما لم يفعله أحد من قبلك. ما لا يفعله عاقل أو نصف مجنون. ما تفعله في عيون الآدميين، في عيون الأغراب والأحباب، أنك تبدو طامعاً في سيارة والسلام. هل هذا ما ينقصك وينقصنا. صار حالك مثل حال فلسطينيين هل تعرفهم – أومأ برأسه بالإيجاب متبسَماً حتى كاد يضحك رغم توبيخها العنيف له – إنهم يطنطنون ليل نهار في التلفزيون والاذاعات يريدون دولة كباقي الدول والمِلل. دولة، دولة، نريد دولة، أعطونا دولة. ويجيبون عليهم: تستأهلونها، إبشروا هذه السنة، ثم في السنة التي بعدها إن شاء المولى، ثم دعوها إلى السنة اللاحقة لِمَ العجلة، العجلة من الشيطان، وربما تكون دولة صغيرة بعض الشيء. العبرة ليست في الحجم والمساحة، بعض الدول الصغيرة أنجح من أخرى كبيرة. لا. نريد دولة أكبر، طيب دولة نص نص وهكذا، ولا يطلبون أبداً أرضهم المسروقة، لا يطلبونها. حتى لم يعد أحد يتنَبه أو يتذكر أو يعرف أن لهم أرضاً، وأن لصوصاً استولوا عليها بقوة السلاح. وهذا هو أنت مع سيارتك المهيوبة، حالها حال دولتهم الموعودة. هذا هو أنت. أتكون فلسطينياً ولا أعرف ذلك ؟.

وقد استرسلت في حديثها الذي بدا ريحاً ساخنة، ريح خماسين تهبَ عليه، الى أن بدأ هبوب الريح يهدأ رويداً رويداً، إذ أخذ التأثر وكذلك النعاس يغلبانها على غير عادتها، وحسناً أن النعاس أدركها وهي في جلستها، إذ كانت على وشك أن تنتحب، وكم يسوؤها أن تبكي

أمامه فهو يستقوي بها، كما تستند هي إليه، والنكد وخراب القلب لا ينقصانه. وخاف لحظتئذٍ أن تكون غيبوبة قد غشيتها، غير أن اضطراب صدرها تحت ثوب النوم الوردي المزهر طمأنه. وقد تضاعف في الأثناء سكون الليل، مع خلود الابناء والأم للنوم (لو كانت الأم، أمه، مستيقظة لانتصرت له، غير أنه في تلك الليلة لم يكن يبحث أبداً، عن انتصار على امرأته) بينما احتفظ بيقظته، وبابتسامة ودودة صافية أثارتها وأخرجتها من مكمنها حفلة التقريع، كما يُخرج الرعد والصواعق أزهاراً غريبة بهيجة. ابتسامة رضية هانئة ومفعمة بالذكريات، ظلت تطفح على محياه المكدود، أضاف إليها رفع حاجبيه مندهشاً، وتحريك يديه أمامه كيفما اتفق، كمن يتعثر في الحديث إلى نفسه.

. . . . . على أنه توقف عن ذلك فجأة، بعدما أخذ نَفَساً عميقاً وتنهد. توقف. لقد خجل لماذا يجب التكتم على ذلك، خجل من نفسه إذ شعر بامرأته تضبطه متلبساً. متلبساً بماذا لا سمح الله؟ بخطأ من اخطاء العمر، "عشتُ فأخطأت". ربما بخطأ العمر، بخطأ الشاطر فلا يخطىء ولا يقع إلا الشاطر، والأمثال جزى الله خيراً من يحبكونها وينشرونها، تهبَ لنجدة الشاطر. استرد ذراعيه الهائمتين في سديمه الأول، وفارقته ببطء دهشة الحالم الصاحي وبراءة السكران اليقظ. فماذا ينفعه أن يبقى سادراً بما هو فيه. بدأ يتحرر وإن بقدر من العناء، من حال الذهول الذي ظل يلازمه، ولاحظ على نفسه أنه خرج من شروده كمن يخرج من سرداب أو متاهة، وكما لو أن إلهاماً دافئاً حلَ عليه، وأيقظ ما هو نائم وكامن فيه. ليس إلهاماً بالضبط، بل لعله هاتفٌ ناداه واستجاب له. حتى أنه ولماذا الذهاب بعيداً ليس هاتفاً من موضع مجهول، إذ كان يشهد ويعاين الأثرالقوي الذي تركته ثورة امرأته عليه، قبل أن تغفو تحت وطأة انفعالاتها. لم يتذكر متى أشرقت نفسه بمثل هذه الحالة من قبل، ولم يعبأ بذاكرته التي لم تسعفه هذه المرة. هزَ رأسه مستجيباً ونهض واقفاً. مسَد شعره على الجانبين، وسوَى إلى أسفل قميص بيجامته الزرقاء، الحائلة اللون المخططة بالرمادي الصينية المنشأ، متهيئاً لِ "موعدٍ" هام. هكذا بدا الأمر له، رغم أنه ليس عازماً على المغادرة، فقد انتصف الليل واشتدت حلكته. مسح فمه براحة كفه، وتلفَت ذات اليمين وذات الشمال، ثم صوَب نظره الى باب البيت، وقال بنبرة هادئة ثابتة، انتزعها من موضع قصي في نفسه. نبرة غير خطابية ولا معهودة منه، رغم شكَه بأنها قد تسمعه وعلى أمل أن يتسلل صوته الى منطقة أحلامها: بل تعرفين من أكون، ومن يسمع حكايتنا يعرف الجواب

على سؤالكِ. يعرف من أكون، ويعرف أنه كان لا بد لكي تنهض الحكاية. . كان لا بد من كيس دنانير مسروق، ومن سيارة مزعومة تسوق وتحمل الحكاية، وقد آن لي أن أترجل من هذه السيارة اللعينة. للضرورة أحكام كي تنهض الحكاية، وقد انتهت من جانبي والبقية عندكم.



بستان لا يروى إلا بماء السماء

ليانة بدر

كان ذلك منذ خمس سنوات تماما.

ما زالت تذكر زيارتها الأولى إلى هناك.

صحت مبكرة كعادتها.

كانت منشرحة الصدر، متيقظة الذهن، مذعنة لأوامر الولي الذي زارها في المنام.

حضر بهيئته الوسيمة، ولحيته الوقورة البيضاء. وقف أمامها حاملا مسبحته التي تبرق حباتها الذهبية. وبكفه ذات الأصابع الطويلة أشار لها بحنان صوب الجنوب، وقال:

اذهبي إلى الحرم الإبراهيمي في الخليل.

رمقها بطرف عينه الصارمة، ثم مضى. وهكذا صار لزاما عليها أن تلبي نداء الشيخ الجليل الذي أشار عليها بأن تذهب إلى الحرم الإبراهيمي، هي التي سمعت نساء الحي يتحدثن عن جلال الحضور فيه، دون أن تسنح لها الفرصة لزيارته.

قامت فجرا وأتمّت صلاتها، ثم عملت على تهيئة اللبن المتخثر داخل كيس القماش الأبيض المعلق على أنبوب حنفية المطبخ.

ليانة بدر، قاصة وروائية من فلسطين/ رام الله

حزمت حبتي "يوسفي" داخل منديلها، وقطعة من الخبز الممسوحة باللبنة الطازجة التي أعدتها مما يجلبه الحلاب كل يوم أو يومين. كانت موقنة بأنه لا يوجد من يمتلك عقلا ويمكنه أن يصدق أن اللبنة الصناعية المغلفة في علب بلاستيكية عند البقال غير مغشوشة سواء بالماء أو بمواد أخرى لا يعرفها إلا الله وأصحابها.

تناولت سلتها المصنوعة من عيدان البوص بعد أن وضعت فيها زجاجة ماء صغيرة، ثم خرجت مرتدية ثوبها الفلاحي المطرز الحواشي بنقوش حمراء لفروع شجرة السرو. لفت وجهها بطرف منديلها خوفا من برد الصباح الباكر الذي قد يلفح الوجه ويصيبه بالشلل النصفي، ثم اتجهت لتوها إلى موقف الباص الذاهب إلى الخليل.

هي لم تعرف الخليل قبلا في حياتها، لكنها سوف تزور إبراهيم الخليل " أبو الأنبياء " كي تبتهل له من أجل سقوط الأمطار على حاكورتها التي أضر بها جفاف الموسم الحالي. في زيارتها الأخيرة إلى أرضها التي تقع على أطراف المدينة، وجدت "السلسلة" الحجرية وقد تهدمت كأن زلزالا ضربها خلال الليل، فيما نشفت جذوع أشجار الفواكه، وتيبست أوراقها.

وتلك كانت الكارثة !

فإذا لم تهطل الأمطار فكيف سيكون عليها قضاء الفصول القادمة دون ثمرات القراصيا الحمراء التي تصنع منها المربى ؟ وكيف يمكن أن يكون هنالك أي طعم لفطور الصباح دون مربى المشمش بلونه البراق، واختلاط حلاوة طعمه بنقطة صغيرة من الحموضة التي تنشط المذاق مع الخبز البيتي والجبن الأبيض النابلسي؟ وكيف سيتوفر لديها تموين كاف من اللوز " الفريك "، وثمرات التين، ومن مرطبانات الزيتون ذي الحبات الكبيرة الخضراء المكبوسة بالماء والملح كي تكفيها لمواجهة الشتاء الطويل وسط هذا الغلاء الفاحش ؟

عليها أن تذهب وتبتهل هي أيضا، مثلما حكت عشرات الجارات عندما كن يحضرن إليها ويبدأن في النق والشكوى كي تبصر لهن في فنجان القهوة. يتذمرن من الرجال والأولاد والحماوات، ويحسدنها على بصيرتها التي تجيد رؤيا الغيب، رغم أنها سوف تظل "بنتا" على الدوام ولن يتزوجها أحد.

قامتها القصيرة التي تشبه الأقزام حرمتها الخطاب رغم جمال عينيها اللوزيتين. كبرت مع أمها

وبقيتا معا في البيت بعد خروج إخوتها منه. كان أهم ما يمكن أن تفعله هو رعاية قطعة الأرض الواقعة على التخوم الغربية لرام الله. عدا هذا، لم يكن لها من تسلية سوى قراءة الفناجين وقراءة الأقدار التي تبرزها الخطوط الدقيقة حين تأتي النسوة لزيارتها في الصباح لشرب القهوة العربية المخلوطة بحبات الهال. يقلن جميعا أن لديها موهبة خارقة في التبصير، مع أنها لا تكلف نفسها أي شيء سوى النظر وتفسير العلامات.

هي تعرف تماما سبب اعتقادهن الراسخ بالقدرة التي وهبها الله. يقلن وراء ظهرها أنها "مقدوعة" شبيهة بالأقزام. الغريب أن ما يلفت الأنظار لقصر جسمها هو طول أمها المميز. صحيح أن كبر سن أمها جعلها شبه ضريرة، لكنها ما أن تقف قرب العجوز العملاقة حتى تشكلا سويا رقم عشرة. عصا طويلة وأمامها صفر.

لو تعرف الجارات همومها الخفية وهي تستقبلهن بابتسامة وكلام هازئ! تضحك منهن وتسخر، وتنتقم من ظنونهن حول أنها تخاوي ملك الجن بسبب عينيها اللوزيتين اللماعتين، وحدقتيهما اللتين تكتسبان غرابة بسبب انقسام اللون داخلهما، فلا لونهما بالأخضر ولا بالرمادي أو الأزرق. وأيضا، وقبل كل شيء ذلك القصر غير المألوف الذي يجعلها أقرب إلى الجن (بسم الله الرحمن الرحيم) حين لا يردن تلفظ الاسم.

لم يكفها كل هذا! فقد أتى الاحتلال وبجيبه ارتفاع الأسعار، وجفاف الأراضي وانهيار السلاسل الحقلية التي صمدت عشرات الأعوام وحمت الأرض من الانجراف. لم يبق من عالم الأمس إلا قطع الأراضي الصغيرة التي لم تدخل في تخطيط المستوطنات، رغم أن كثيرا من الأراضي الأخرى ماتت أشجار زيتوناتها بسبب انعدام رعاية أصحابها لها، أو مصادرات الجيش المستمرة للأراضي.

تنهدت وهي تشكو لربها مخاوفها.

نعم! ستذهب إلى والد الأنبياء، إلى إبراهيم الخليل وتشكو له مصيبتها الكبيرة. فقد يرزقها الله الكريم بقليل من ماء السماء لحاكورتها الواقعة على أطراف المدينة.

ركبت في الباص العمومي. ولم تنس أن تشتري كعكا بالسمسم مع عدة بيضات مشوية في الفرن. فلربما تتأخر هناك وعليها أن تفطر جيدا. احتفظت بالخبز المحشو باللبنة لطريق العودة.

لم يستغرق الطريق وقتا طويلا . وعدا عن رائحة المازوت المنبعثة من بطن الباص والتي تقلب "المنافس" والمعدة في الصباح، فقد وصلت دون تأخير، وبادرت إلى التوجه إلى الحرم .

صعدت الدرجات الكثيرة وهي تستدعي وتستغفر ربها . واتجهت إلى الداخل وهي تتمتم بالأدعية والإسترحامات على أرواح الشهداء الذين قتلوا غيلة بيد مستوطن يهودي متعصب خلال شهر رمضان المقدس عندما كانوا يصلون داخل الحرم . اتجهت إلى القسم المخصص لأهل الخليل بعد أن قام الجيش بقسمة الحرم إلى جهتين يحرم على الفلسطينيين التواجد في أحدهما . بادرت إلى الصلاة كي لا تفقد وضوءها، وعندما أتمت ركعتين أتتها الضربة التي لم تخطر ببالها قبلا .

وما كان ممكنا أن تتوقعها !!

ارتطمت بها كتلة ثقيلة محبوكة الأطراف بالحديد، ولم يخطر لها .

أبدا !

لم يخطر لها على بال أن أحد الجنود سوف يركلها ببسطاره العسكري، وأن الضربة سوف تتجه إلى قفاها لتوقعها رأسا على عقب .

أحست أن الأرض تميد بها . لم تفهم الأمر أصلا، وما كان يمكن لها أن تستوعبه إلا حينما أحست بروحها وهي منكفئة على الحصير، ورأسها معلق تحت رقبتها . كانت الأرض مستقرة بشكل عكسي عندما رأت طرف جزمة عسكرية ضخمة، وأخمص بندقية يمتد بمحاذاة رأسها .

فقط حينها بدأت في فهم ما جرى وهي تحاول تغطية ساقيها اللتين نضا الثوب عنهما عندما أصيبت . كان الجندي ينظر لها ساخرا بعينيه الزرقاوين !

رفسها المجنون وأطاح بها على " طولها وعرضها "دون أن يكلف نفسه سوى الابتسام هزءا .

لم تتحرك ولم تفعل شيئا، فكيف يمكن إذا ؟

كيف يمكن !

بدأت في لمّ أطراف ثوبها على جسدها وهي تساعد نفسها على الوقوف . كانت الصدمة قد أخرستها فلم تنبس ببنت شفة . من يعلم إذا كان هذا المسلح من أتباع ذلك الرجل الذي ارتكب "مذبحة الحرم"، وعندها قد يجهز عليها، وتفنى عن وجه الأرض دون خبر ولا ما يحزنون .

لا يمكن لها توبيخه، ولا يمكن لها تجاهله أيضا . لمت أطراف ملابسها، وعدلت من وضع

غدفتها البيضاء المتهدلة على رأسها، وبدأت تحاول جر نفسها للقيام. لكن ألما داهمها فجأة في الجزء الأعلى من رأسها ومن جبينها.

وكما كان الجندي واضحا داخل مدى نظرها ببسمته القاسية الجافة، اختفى من حقل رؤيتها وبرزت عجوز خليلية ترتدي "الدراعة" التقليدية. قالت:

بسم الله عليك يختي. ولا يهمك. هدول مجانين بعيد عنك.

تعي. يختي. ارتاحي شويه عندي.

وروويدا رويدا استطاعت أن تفهم أن هذه المرأة التي ساعدتها على تعديل جسمها والوقوف ثم دعتها إلى بيتها المجاور للحرم تدعى أم عبد الله.

وصلتا إلى أحد البيوت القديمة ذات الحيطان السميكة الواقعة على تلة تطل مباشرة على ساحة الحرم. دخلتا إلى غرفة ذات سقف مرتفع يتصدرها شباك ضخم مسيج بقضبان حديدية وله حافة عريضة. دعت أم عبد الله ضيفتها إلى الجلوس فوق بساط خفيف فرش على تلك الحافة.

من بين الأصص الفخارية المصفوفة على الإفريز المعدني للشباك، وخروم الأوراق الخضراء المنمنمة ذات النهايات الناعمة لنبات (الهوا) أشارت أم عبد الله لمبنى الحرم وتشكت:

مش عم بيصلوا عالنبي!

كل يوم والثاني بتقوم قيامتهم وبيهجموا علينا!

ثم ترفقت وهي تقول:

شو الاسم الكريم يا بنتي؟

قالت الضيفة:

- محسوبتك نجاح.. وترددت.

هل تقول (القدعة) كما يطلقون عليها وراء ظهرها؟

لكنها عادت وأكملت:

من بيت أبو العزام من البيرة.

فأجابتها أم عبد الله:

- والنِعَم!

بل وبدأت في البحث عن أصول مشتركة للعائلتين عبر أقارب بعيدين. ألحت عليها كي

تستريح، وجعلتها تنقل مكانها إلى فراش أرضي مغطى بجاعد خروف، بالقرب من تخت نحاسي يتصدر الغرفة.

انطلقت نجاح في إخبار أم عبد الله عما حدث معها منذ قدومها في الصباح الباكر. أسهبت في وصف ترتيباتها للحضور ونذرها للقدوم إلى سيدنا إبراهيم أملا في أن تروى حاكورتها التي أضر بها الجفاف.

عزمتها أم عبد الله على العشاء، واقترحت أن تدهن لها مكان الوجع بالسيرج. ولم تذعن أمام أعذارها بل ألحت عليها كي تبيت الليل عندها.

لم تدر نجاح كيف مضى الوقت سريعا وصار الوقت عصرا، لكنها ما زالت تذكر أن نظراتها كانت معلقة بنبات "الهوا" الذي يجذبها تأمل رقة صعوده على القضبان الثخينة للنافذة، حينما دق الباب وأطل منه وجه رجل غريب. كانت أم عبد الله قد ذهبت لبعض شؤونها حين بادر إلى القول:

– دستور.

جفلت الضيفة التي لم تحضر نفسها لحضور ذكري، إلا أن أم عبد الله سارعت إلى العودة وقامت بتقديمها إلى ابنها. أنزل الشاب بعض الأكياس والمؤونة من بين ذراعيه، وغادر.

لم تكد أن تراه حين سارعت أمه إلى إخبارها عن معجزة بقائه حيا بعد معارك لبنان.

لكن نجاح لم تطلع على الحكاية كاملة إلا عندما عاود الحضور مساء، وسهر معهما على الفراش الممدود على الأرض أمام صحون حوت المكسرات التي جلبها.

على صوت طقطقة قشور حبات اللوز والفستق السوداني كان ينتقل من حكاية إلى أخرى. يشفط باستمتاع جرعات غنية من الشاي فيما يتابع القص وكأنه يحكي عما حدث مع إنسان آخر ليس هو. يرنو إليها بعينين بنيتين صغيرتين تلتمعان ودا وحميمية كلما انتقل من مقطع إلى آخر.

كان عنصرا عاديا التحق بالفدائيين في لبنان، وعاد إلى بلده مع بقية العائدين قبل أعوام قليلة. أصيب مرة في اجتياح الجيش الإسرائيلي لصيدا عام ١٩٧٨، وظن زملاؤه أنه استشهد. كان ينزف حين زحف على زاوية الميدان كي يتدارى لكنه فقد وعيه حين وجد نفسه مكوما بين جثث القتلى. ظل مرميا بين أكوام الموتى لأكثر من يوم وليلة إلى أن انسحب الجيش. عثرت عليه الممرضات

في المستشفى بين الجثث المتخشبة غائبا عن الوعي، مدمى بكتل الدماء الجافة على جلده.

وعاش!

ضحكت أم عبد الله، فبرق سنها الذهبي، وتلألأت تجاعيد خديها. التمعت عيناها كأنها عادت إلى ميعة الصبا.

قالت:

- هو عندنا الآن!

وهوى قلب نجاح بين ضلوعها للمرة الأولى في حياتها. وأحست كأن نذرها لن يستقيم إن لم تذهب إلى مقام إبراهيم الخليل في الغد كي تتلو دعاء الشكر لكل ما يقدمه الله سبحانه وتعالى لعباده. فهذا هو الفدائي الذي ضحى بروحه، ثم اقامه الله من بين الأموات.

ضمت يدها اليسرى إلى قلبها في حركة حبور وهي تتخيل نفسها في رحاب مزار النبي. لكن رعبها لم يفارقها. ربما لم يزل هناك ذلك الجندي.

ربما! ما زال. هناك.

ستحتضن سرورها الغامر بنجاة عبد الله، وفي الغد يمكن لها أن تقرر إذا كان بإمكانها معاودة الكرة وزيارة مسجد الحرم الإبراهيمي كي لا تفوت نذرها الأول.

الحكاية وما فيها أنها قررت تأجيل زيارة المقام والعودة إلى رام الله منذ الصباح الباكر. ليس فقط بسبب خوفها من ذلك الجندي، وانما لخشيتها من أن يكون غيابها قد أفزع "الختيارة" أمها. سوف تعاود الحضور بعد أسبوع، وعندها ستكون آلام ظهرها قد شفيت.

وعادت بعدها مرات كثيرة.

أكثر من أن تحصى أو أن تعد. صارت جزءا من العائلة الصغيرة، وتابعت عن كثب الصعوبات التي تعترض ادخال زوجة عبد الله وأولادهما إلى الوطن.

شرحت لها الحجة أم عبد الله بأنه لم يستطع جلب عائلته بسبب مشكلة توفير أوراق " لم الشمل " التي لم يستطع الكثيرون حلها لإحضار عائلاتهم.

الموضوع! قالت لها. إن كل من لا يمتلك شهادات ميلاد رسمية ووثائق للسفر معترف بها لا

يستطيع الحضور إلى هنا. وهم اضطروا إلى ترك مخيم عين الحلوة خلال الاجتياح الأخير في لبنان دون أن يتمكنوا من الحصول على أوراقهم الثبوتية.

إيه ! سوف تتذكر نجاح تلك اللحظات من حياتها، لأن شوقها كان لا ينفك يتنامى في كل زيارة لسماع حكاياته .

وبدورها كانت تخبره عن حاكورتها التي تحوي أشجار التين، والزعرور، والبطم، والبرقوق البلدي. تحكي له عن جرافات المستوطنة التي بدأت تقترب من الأكمة القريبة من الحاكورة. يجرفون أراضينا بحجة أنهم سيقومون بشق طريق يربط مستعمراتهم بنقاطهم العسكرية.

بلعت ريقها، وقالت:

لسه هم بعيدين ! ما قربوا من الحاكورة.

كان يحكي لها حانيا رأسه وكأنه يهذي أحيانا:

بيوتنا وأراضينا راحت، وما بقي شي. هاي الغرفة كانت لستي.

عاودت القدوم بعدها بأسبوع، ثم بأسبوعين.

حكايات تلد الحكايات، وهو يرنو إليها بعينين بنيتين صغيرتين تلتمعان ودا وحميمية . هل كان معنى هذا أنه يتغزل بها ! .

يا نجاح، للمرة الأولى في حياتك يراك مخلوق ولا يحدق فيك بلؤم أو لوم لأن طولك يناهز " الشبر " .

كانا لا يتوقفان عن الكلام، ويتحادثان طيلة الوقت دون ملل !

تحدثه مرة حول حادثة ما. مازحها. رفعها. أحست نفسها خفيفة. سحت الدموع من طرف عينيها، وأوشك قلبها على الهرب والقفز من حلقها.

كان تعلقا لا يمكن لها أن تصرح به. بل ولا تجرؤ على ذكره.

وهو ! ظل يردد أمامها عن حاجته لها.

أمسكها من يدها ذات مرة، وعصر قبضتها بيده. شدها إليه فانبعثت منه رائحة لم تفارقها قط . أشياء كثيرة أخرى لا يمكن لها تذكرها إلا وتغمر كامل جسدها رجفة تذكرها بلمعة الدفء خلال عاصفة شتائية.

أرادها أن تترك عائلتها وتتزوجه كي تبقى معه. وهي؟ كانت تعرف النتيجة سلفا. لن تقبل

عائلتها زواجا مثل هذا. وعليها أن لا تغامر وتذكر لهم شيئا عن الموضوع كي لا يمنعوها من الحركة والقدوم إلى هنا.

كانت تتحجج أمامهم بالأرض، وبجفاف الحاكورة التي لم يقصر الشتاء في إمدادها بخيرات المطر.

ويوما بعد يوم. عندما بدأت في الاقتناع بأن عائلته لن تحضر أبدا، وتهيأ لها بأنها ستخبره بموافقتها. أثمرت الجهود وحصلت العائلة على أوراقها. زوجة، وأربعة أطفال وفتاة صغيرة لم يفلحوا في الالتحاق به بسبب نشوب الاشتباكات التي رافقت الانتفاضة.

وكان عليه الانتظار حتى يهدأ الوضع قليلا.

توقفت زياراتها. كانت تبحث عن الحجج وتسوقها واحدة واحدة عندما تتصل به على جهازه الخلوي الصغير.

يحمله تحت حزامه، ويشبكه معه دائما. ويحرص على أن يسألها عن أخبار الحاكورة.

تحكي معه وتخال نفسها واقفة قربه في ضوء الغروب المائل إلى الذهبي اللماع. غروب الخليل له لون متميز لكثرة كروم العنب هناك!

كانت تتحجج بانشغالها بالمسيرات التي ينظمها أصحاب الأراضي خوفا من مصادرتها. تشارك في المسيرة، ثم تهرب وتبتعد عندما يبدأ الجنود في إمطار المشاة بقنابل الغاز. يسحبها الخوف بحزام فولاذي، فتظل مستعدة للانسحاب قبل أن يبدأ الضرب والرصاص وسحب قنابل الغاز التي تملأ الحلق بالشوك، والصدر بقطع من الصخر.

ولا تقول له أنها تخاف.

لأنها تستحي أن تحكي عن الخوف.

وكانوا قد بدأوا يقتربون من أرضها.

ثم! أغلقت الطرق بحواجز الجيش. لم يكن هنالك في جميع الأمكنة سوى مسيرات احتجاج، ومظاهرات، وضرب حجارة، وأطفال يرمون أنفسهم على الحواجز فيما البنادق تقتنصهم.

فكيف يمكن أن؟

ويوما، وصلت إلى أقرب قطعة من أرضها لتجد أن حاكورتها مصادرة بطريقة أو بأخرى. كانت قد صارت على حافة الطريق التي بنوها بعد أن جرفوا الأراضي لإقامة الطرق العريضة

حول مستوطناتهم . وكل ما كان على جانبي الطريق كان مصادرا بطريقة أو بأخرى حتى لو لم يستلم أصحابها تبليغا بالمصادرة .

سارقو الأرض، هؤلاء !

كل عشية، كانت تنهي أشغالها المنزلية وتبدأ في تذكر رحلتها الأولى إلى الخليل. ترقد بعد العشاء على "الصوفا" في بيتها بعد أن تنام أمها الضريرة.

ومثل كل ليلة تخرج من تحت الفراش صفحة من جريدة محلية مثنية إلى مربعات صغيرة. تفردها، فتبين بين تجاعيدها الكثيرة صورة أم عبد الله منحنية على جثة ابنها الوحيد القتيل بملامحها المتشنجة، وعينيها الباكيتين.

ومثل كل مساء تسيل دموعها وتشهق لأنها لا تستطيع الوصول إلى هناك بعد أن احتل الجيش رام الله.

تعاود التحديق في الحروف الصغيرة المكتوبة تحتها من أن الجيش قد استهدف بالخطأ مدنيا يعمل في محل لنقل جرار الغاز إلى بيوت البلدة القديمة، قريبا من تل الرميدة، بعد أن ظن الجنود أن هناك مخربا ما يعمل على المس بهم.

تحدق في الصورة، وتفكر في الحاكورة التي لم تعد تستطيع الوصول إليها، وإذا ما كان سينزل المطر عليها هذا الشتاء.

لماذا النص الموازي؟

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات -Seuils- (كما عند جنيت Genette)، أو هوامش النص (عند هنري ميتران H. Mitterand)، أو العنوان بصفة عامة (عند شارل كريفل Ch. Grivel)، أو ما يسمى اختصارا بالنص الموازي (Le Paratexte).

وقد أثار مصطلح (Le paratexte) أو (La paratextualité) في استعمالات وتوظيفات جيرار جنيت G. Genette اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة. والسبب في ذلك، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية.

فسعيد يقطين يترجم مصطلح (Paratextes) بالمناصصات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) تلك "التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا -يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا»[1].

وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصرفية، ويجمعها على صيغة المناصات. فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار. ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعل[2]. وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي «المناص» في كتبه اللاحقة، ولا سيما في (الرواية والتراث السردي) منها[3].

وعند محمد بنيس، نجد مصطلحا آخر هو (النص الموازي). ويقصد به الطريقة التي بها "يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور" [4].

فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. يقول بنيس عن النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"(٥).

وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما "بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها"(٦)، وقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور "فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة"(٧).

ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الاثير ومحمد علي التهانوي وغيرهم. فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه "أدب الكاتب" على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير والترقيش، وكيفية التصدير، والتقديم والتختيم(٨).

ويترجم فريد الزاهي مصطلح(Le paratexte) بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي(٩)، أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين(١٠). ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار (النص الموازي) مثل محمد بنيس(١١)، ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات)(١٢).

ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح (La paratextualité) بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس. وهذه الترجمة حرفية وقاموسية. و **Para** ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا و "في اللغة توازى الشيئان: تحاذيا وتقابلا. وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي [أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي] وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره"(١٣).

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي:

١. المتعاليات النصية: **transtextualité**

٢. النصوصية المرادفة: **paratextualité**

٣. النصوصية الشمولية: **architextualité**

٤. النصوصية الشاملة: **hypertextualité**

٥. ما وراء النصوصية: **métatextualité**

يقول عبد الوهاب ترو" كما أنه (جنيت) قد أضاف أشكالا جديدة على المتعاليات النصية: "فالتناص

او النصوصية المرادفة Paratextualité « . تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق. أما "وراء النصوصية Métatextualité . فتربط النص بنص آخر يتكلم عنه دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه"(١٤).

ونجد عند السوري محمد خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة؛ لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج(١٥)، أما ترجمات عبد الوهاب ترو، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، وإلا فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة؟!!

واستعمل المختار حسني مصطلح النصية الموازية(١٦). واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق(١٧). وعليه، فإذا عدنا إلى قواميس اللغة الأجنبية لتحديد مفهوم مصطلح (La paratextualité، وجدنا السابقة اليونانية-Para- الأصل، توظف بمعنى: بجانب. وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات كما ورد في معجم روبير الكبير. ولها معان أخرى مختلفة نذكر منها: المجاورة، والقرابة والمصاحبة والمشابهة والوقاية من... إلى آخره. و textualité تعني النصية، وtexte تعني النص.

لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة(Le paratexte)، أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة. فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف.

كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص (المؤلف-الجنس-المقدمات-العناوين-الحوارات إلخ...) نصوصا مستقلة مجاورة وموازية للنص. ولهذا فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) في أطروحتي، مع توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات وهوامش النص والملحقات النصية لتعضيد هذا المصطلح الأساسي.

ويعتبر النص الموازي من أهم عناصر المتعاليات النصية-Transtextualité- إلى جانب التناص، والتعلق النصي، ومعمارية النص، والنص الواصف. ويتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة المؤلف وعتبة الإهداء...إلخ.

ويعني هذا أن ما يهم جنيت ليس هو النص؛ ولكن التعالي النصي، والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات: الوصف وتداخل النصوص والمجاورة النصية والتعلق النصي من خلال جدلية السابق واللاحق، إلى جانب مكونات تداخل الأجناس الأدبية(١٨).

وفي سياق طروحات جنيت؛ أشار جان ماري شافر Chaeffer إلى خاصية التعددية النصية (-hyper textualité) . فهي عنده تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه

نماذج أجناس، كما يتضح من فحص ما سماه الباحث بالإشارات والسمات وآثار الأجناس(١٩).

هذا، ويعرف جنيت النص الموازي في كتابه (الأطراس (Palimpsestes بأنه نمط ثان من التعالي النصي. "ويتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا. ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"(٢٠). وفي كتابه (عتبات seuils)، يضيف جنيت أن النص الموازي هو الذي " يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة."(٢١) أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: "أخبار الدار على باب الدار!». أو كما قال جنيت نفسه في شكل حكمة: "احذروا العتبات!».(٢٢)

إن النص الموازي " بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"(٢٣).

وعليه، فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية. ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية. ويعرفه سعيد يقطين بأنه عبارة عن تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"(٢٤).

ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا فللعتبات " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"(٢٥).

وللنص الموازي وظيفتان وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن

في استقطاب القارئ واستغوائه. بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص أساسا -كما أشار جنيت- في كونه "خطابا أساسيا، ومساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو النص"(٢٦)، وهذا ما يكسبه -تداوليا- قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور(٢٧).

إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

١ . النص الموازي الداخلي (Péritexte):

وتعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن (النص المحيط)، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور.

والنص الموازي الداخلي عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه "عتبات"(٢٨).

٢ . ٢ .النص الموازي الخارجي (Epitexte):

وتعني السابقة اليونانية (Epi) «على"، أي النص الموازي الخارجي أو الرديف أو النص العمومي المصاحب. "وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره"(٢٩).

إذن، فالنص الموازي الخارجي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع (النص العمومي المصاحب) في أي مكان خارج الكتاب: كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية، ولقاءات وندوات... إلخ

فهذان النصان (الداخلي والخارجي للنص الموازي) يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية.

إن العلاقة بين النصين: الموازي والرئيس، علاقة جدلية قائمة على التبنين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب. ولقد أهمل النقد الروائي الغربي والعربي النص الموازي مدة طويلة، واكتفى الباحثون والدارسون بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي، وأهملوا

ما يحيط بهذا النص من هوامش وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك؛ على الرغم من أن رولان بارت R. Barthes ، يصرح بأن «كل ما في الرواية له دلالة»[٣٠].

وقد أعادت الشعرية (Poétique) -بنيوية كانت أم سيموطيقية- الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكل إقصاء لما هو خارجي، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

ويضم النص الموازي أو هوامش النص -كما يعبر هنري ميتران H. Mitterand- مجموعة من العتبات والملحقات النصية الداخلية والخارجية. وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

هذا وإن عتبات النص الموازي عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو الخارجية. وهي تنسج خطابا ميتا روائيا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن النص والمجتمع والعالم.

ومهما بدت مستقلة أو محايدة، فإنها شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله.

وعليه، لم يول النقد الروائي العربي النص الموازي أهمية كبرى إلى يومنا هذا، على الرغم من بعض الدراسات التي تعد على الأصابع في شكل مقالات أو أبحاث جزئية في حدود علمنا[٣١].

وقد أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الروائي، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، لكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان، والتقديم، والتصنيف، والإهداء، ومعمارية النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

فالنص الموازي يهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"[٣٢]، وهو كذلك "البهو vestibule - بتعبير لوي بورخيس- الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل"[٣٣]. كما أنه "يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى"[٣٤].

فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الروائي ومراعاة السياقين: النص والتجنيسي، عملية ناجحة وهادفة؛ لأنها تحيط بالعمل الروائي من جميع جوانبه بدءا بكونه مخطوطا مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

وتبدو العتبات "موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها،

وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه"[٣٥].

وما زال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته ويصفه.

وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها، يلاحظ أن ما خصت به موضوع العتبات يمثل كما معتبرا على حد علمي[٣٦]، خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع جيرار جنيت في كتابه (عتبات Seuils) حيث قاربه نظريا وتطبيقيا[٣٧].

لذا بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار درسها يندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[٣٨].

جميل حمداوي
المغرب

هوامش

١ – د. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١ / ١٩٨٥، ص ٢٠٨.
٢ – د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ / ١٩٨٩، ص ١٠٢ (الهامش).
٣ –د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١ / ١٩٩٢، ص ٥٠.
٤ – د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ١، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ / ١٩٨٩، ص ٧٧.
٥ – د. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ١ التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١ / ١٩٨٩، ص ٧٦.
٦ – نفس المرجع السابق، ص ٧٧.
٧ – نفسه، ص ٧٧.
٨ – الصولي: أدب الكتاب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة، ص ص ١٦٣–٢٦٠.
٩ – فؤاد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١ / ١٩٩١، ص ٨٥.
١٠ – د. عبد العالي بوطيب، (برج السعود– وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) المناهل–مغربية– العدد٥٥ / السنة٢٢، يونيو ١٩٩٧، ص ٦٣.
١١ – د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة،شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١ / ١٩٩٦، ص ٩.
١٢ – عبد الرحيم العلام، (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) ،علامات مغربية– العدد٨، ١٩٩٧، ص ١٧ (انظر الهامش ص ٢٣).
١٣ – محمد الهادي المطوي، (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، المجلة العربية للثقافة، تونس، السنة ١٦، العدد ٣٢ / ١٩٩٧، ص ١٩٦.
١٤ – د. عبد الله ترو (تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر) ، الفكر العربي المعاصر – لبنان– العددان ٦٠–٦١ / ١٩٨٩، ص ٨٠.
١٥ – محمد خير البقاعي، (أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي) ،الفكر العربي– بيروت، السنة ١٧، العدد ٨٣، سنة ١٩٩٦، ص ٨٤.
١٦ – المختار حسني: (من التناص إلى االطراس)، علامات في النقد – السعودية– الجزء ٢٥، المجلد ٧ / ١٩٩٧، ص ١٧٨.
١٧ – تديبه، جان إيف :النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣.
١٨ – G. Genette: Introduction à l'Architexte, seuil, pp ٨٧–٨٨.

١٩ - Schaeffer (J.M): Qu'est ce qu'un genre littéraire, seuil, ١٩٨٤, p ١٧٥.

٢٠ - Genette (G): Palimpsest, p ٩.

٢١ - Genette (G) : Seuils, p ٧.

٢٢ - نقلا عن عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة (الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية).

٢٣ - محمد الهادي، المطوي (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، ص ١٩٥.

٢٤ - د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ٩٩.

٢٥ - د. عبد العالي بوطيب: (برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، المناهل، المغرب، العدد ٥٥، السنة ٢٢، يونيو، ١٩٩٧، ص ٦٤.

٢٦ - G. Genette, Seuils, p ١٦.

٢٧ - G. Genette: Seuils, p p ١٥.

٢٨ - G. Genette: Seuils, p p ١٠-١١.

٢٩ - انظر محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، ص ١٩٦؛ وجيرار جنيت: عتبات، ص ١٠-١١.

٣٠ - R Barthes; L'effet du réel, Ed. Seuil - Point, ١٩٨٢, p ٨٣٣.

٣١ - ومن بينها دراسات كل من:

أ- د. سعيد يقطين: (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل؛ قبرص، العدد ٤٦، ١٩٩٢.

ب- د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.

ج- عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، فضاءات مستقبلية- المغرب- العددان ٢-٣/ ١٩٩٦.

د- د. عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، ط١/ ١٩٩٦.

هـ- د. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٢.

و- عبد الرحيم العلام: (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية)، علامات، المغرب، العدد ٨/ ١٩٩٧م.

ز- د. عبد العالي بوطيب: ("برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، المناهل- المغرب- العدد ٥٥ السنة ٢٢، ١٩٩٧ ص ص ٦٣-٧٣.

٣٢ - د. شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل- قبرص، العدد٤٦ / ١٩٩٢، ص ٨٢.

٣٣ - نفسه، ص ٨٢.

٣٤ - د. شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية - استراتيجية العنوان)، ص ٨٣.

٣٥ - عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر) فضاءات، المغرب، العددان: ٢-٣، ١٩٩٦، ص ٣٧.

٣٦

١٧) Mitterand (Henri): "Le discours préfaciel", dans la lecture sociologique du texte romanesque, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp 3-13.

A regarder": Maurice de la croix et Fernand Hallyn": Méthode de texte. Duclot, Paris 1987.

٣٧ - عبد الجليل الأزدي، نفسه ص ٣٧.

٣٨ - عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ص ٧.

من ميثولوجيا استراليا السوداء
أسطورة الخلق

يهي تجلب الحياة للعالم

في البدء كان العالم يرقد صامتا في ظلام مطبق، لم يكن هنالك أية حياة، لا شيء يعيش أو يتحرك فوق تلك التلال العارية، لا ريح تصفر فوق القمم، لا صوت يكسر رتابة الصمت الأكبر. لم يكن العالم ميتاً، كان نائماً ينتظر لمسة الحياة والنهوض. الأشياء تضطجع نائمة في كهوف الجبال ومغاورها الجليدية. في مكان ما، في الفضاء الواسع تململت يهي(Yhi) إلهة الشمس من رقادها منتظرة همسة بيامي(Baime) الروح العظمى لتأتي إليها.

ثم كانت الهمسة، الهمسة التي أيقظت العالم وأسقطت النعاس عن الإلهة كما يسقط الرداء إلى القدمين. فتحت عينيها فطرد بريقهما الظلام وبدد بهاء جسدها العتمة واغتسل نهر"نولاربور" بالضياء فبان ما في أعماقه من نفايات.

ابتدأت يهي رحلتها المباركة بعيداً في الأرض، من الغرب إلى الشرق، إلى الشمال، إلى الجنوب، وفي كل مكان وطأته قدمها كانت الأرض تقفز متحفزة، تنبثق الأعشاب والاكمات والأشجار والأزهار متطاولة نحو مصدر النور، وكانت يهي تسير وتسير حتى اكتست الأرض كلها بالأخضر. لقد اكتمل أول عمل مفرح لها، فرقدت إلهة الشمس تأخذ قسطاً من الراحة فوق سهول نولاربور. تطلعت حواليها فعلمت أن الروح العظمى، بيامي، قد سرّه ما بذلته من جهد.

لقد بدأ فعل الخليقة قال بيامي. إلا أنها البداية فقط. العالم مليء بالجمال، ولكنه بحاجة إلى حياة راقصة لتكتمل آيته. اذهبي بضوئك إلى المغاور والكهوف ولنر ما سوف يحدث.

نهضت يهي وشرعت في رحلتها إلى الأمكنة المعتمة تحت سطح الأرض. لم يكن هنالك أية بذور لتنمو وتمسي حياة من جراء ملمسها. ظلال كثيفة كانت متوارية خلف الصخور. لا، لا، لا، صرخت الأرواح الشريرة صرخات علت وتكاثرت وتردد صداها في العتمة الدامسة حتى ملأ المغاور والكهوف، إلا أن الظلال

أمست أقل كثافة إذ لمعت مشعة دوائر من نور بلوري، أشكال معتمة أخذت بالتململ

استغرقي في نومك. . . استغرقي. . . استغرقي صرخت الأرواح الشريرة، إلا أن الأشكال كانت تستجيب لمداعبة إلهة الشمس الدافئة. صفقت أجنحتها الشفافة، ارتفعت بأرجل طويلة، ألوان معدنية بدأت تترآى وللحال رأت يهي نفسها محاطة بحوريات تزحف، تطير، تدب، طالعة من كل زاوية وتتقدم متزاحمة صوبها ثم تبعتها خارجة إلى العالم، إلى الضوء، إلى معانقة العشب المنتظر وأوراق الشجر والزهر. تلاشت أصوات الشر وضاع صداها عبثاً إزاء قوة الحياة الناهضة. كان هنالك عمل ينتظر هذه الأجسام للقيام به في العالم، علاوة على وقت للهو وآخر لعبادة الآلهة.

"الكهوف في بطون الجبال، الجليد الأزلي"، همس بيامي.

خطت يهي فوق التلال فارشة ظلها فوق القمم. ناثرة أشعتها فوق الجليد، ثم تقدمت عميقاً في قلب المغاور فارعشتها البرودة المنبعثة من الجليد المتدلي من السقوف والحيطان. جليد يتكدس كثيفاً لا يستسلم، بحيرات مجمدة في نطاق من الثلج الكثيف المظلم

الضوء شيء لطيف وقاسٍ في الوقت ذاته، فهو قد يكون شفافاً دافئاً ورحيماً، كما أنه قد يمسي مخيفاً حارقا شديد القسوة.

جبال الثلج أمست ماء صافياً وتحركت شعلة الحياة من قلب الموات. حركة تماوج طفيفة بدت على سطح الجليد ثم بدأت تتكاثر وتذهب بعيداً في العمق، كتل من الجليد أخذت تطفو على السطح ثم ما لبثت أن تلاشت.

بفرح أذابت نفسها في المياه الخارجة من الأسر. أجسام غامضة خفقت وسبحت صوب السطح. فاضت البحيرة بمائها فاندفعت من فوهة الكهف منطلقة دفاقة إلى منحدرات الجبال. وزعت المياه على العطاش وأكملت طريقها صوب البحر وفي انطلاقها انتحت الزواحف جانباً لتبحث لنفسها عن ملاجئ جديدة بين الاعشاب والصخور في حين قفزت الاسماك سعيدة في قلب المياه المتدفقة.

"هناك كهوف أخرى كثيرة في الجبال" همس بيامي

أخذته يهي بيده ونادت بصوت ذهبي ساطع: كل الاشياء التي بعثتها للحياة هي بلاد بيامي. إنها ملكه إلى الابد ليتمتع بها، بيامي هو الروح العظمى وهو سوف يحميكم ويصغي إلى كل ما تطلبون. لقد شارفت مهمتي على الانتهاء لذا أريدكم أن تصغوا لما سأقول

إنني سارسل لكم فصولاً من الصيف والشتاء، الصيف بدفئه لإنضاج فاكهتكم وجعلها صالحة للأكل، والشتاء للنوم، وفيه تجوب الريح أنحاء العالم وتأخذ بعيداً كل ما نبذه الصيف. كما أن هنالك تغييرات أخرى سوف تحصل لكم ايتها المخلوقات الجميلة العزيزة على قلبي. أما الان، فقد حان لي أن اتركم وأعيش بعيداً عالياً في السماء، وعندما تموتون فإن أرواحكم سوف تأتي لتعيش معي، أما أجسادكم فسوف تبقى

هنا في الارض.

ارتفعت عن الارض وتدلت ككرة من الضوء في كبد السماء ثم غاصت على مهل خلف التلال الغربية. حزنت المخلوقات جميعها وملأ الخوف قلوبها فقد عم الظلام مرة ثانية برحيل يهي

مرت ساعات وغلب المخلوقات النعاس فخفف النوم من حدة خوفها وحزنها. فجأة كانت هناك زقزقة طيور، فقد رأى هؤلاء الذين ظلوا مستيقظين، إشعاعات النور من الشرق. أمست الزقزقات أشد وضوحاً. طيور أخرى انضمت إلى الجوقة وكانت كلها تحيي يهي التي طلعت بهية جميلة وفاضت على السهول بضوئها الصباحي الزاهي. واحدة إثر أخرى استيقظت الطيور والحيوانات جميعها وأمسى الامر يتكرر يوماً إثر يوم، فهدأ قلقهم وانفرجت كربتهم فقد علموا أن الضوء سيأتيهم كل يوم، سيكون هنالك دائماً شروق وغروب وعلموا أن النهار للهو والعمل فيما الليل مخصص للراحة والنوم

كانت روح النهر وروح البحيرة أكثر المخلوقات حزناً على غياب يهي فقد حرمتا دفئها وحنانها فقامتا تجاهدان قدر المستطاع حتى لحقتا بها الى السماء. ابتسمت لهما يهي فذابتا في نقاط من الماء ونزلتا على الارض ثانية بشكل ندى وأمطار تنعش الازهار والنبات وتخلق حياة جديدة. بقي هنالك عمل واحد لم ينجز، فساعات الليل الشديدة الظلام كانت تصيب بعض المخلوقات بالرعب، لذلك أرسلت يهي نجمة الصبح لترافقها عند قدومها كل يوم، ثم أحزنها أن ترى النجمة وحيدة مستوحشة فأعطتها القمر (باهلو) زوجاً يؤنسها. زفرة فرح واكتفاء ارتفعت من الارض عندما أبحر القمر بجلاله عبر السماء مولداً حوريات من النجوم وصانعاً مجداً جديداً في السماء

تشكيلات الحيوانات الغريبة

لا أحد يمكنه أن يدعي معرفة أكيدة للأشكال والحالات التي ظهرت فيها الحيوانات عندما بعثتها إلهة الشمس، يهي، من قلب الجليد. فبعضهم قال إنها كانت على هيئة البشر رجالاً ونساء، وقال آخرون إنها كانت على أشكال أخرى مختلفة. أمر واحد كان مؤكداً وهو، أن هذه الحيوانات، بعد مدة من الزمن، ملّت الاشكال التي منحها إياها بيامي وأصابها حزن عميق. فهؤلاء الذين كانوا يعيشون في الماء أرادوا أن يعيشوا على اليابسة، وأولئك الذين كانوا يدبون على الارض رغبوا في أن يكونوا منطلقين محلقين في الفضاء. كل كان غير قانع بما وُهِبَه فاكتأبوا وصاروا يختبئون من وجه إلهة الشمس. اختفت صيحات الفرح من الاجواء فشعرت النباتات الخضراء بما هم فيه من حزن وأسفت لحالهم

تطلعت يهي من عليائها فعرفت أن حزناً ثقيلاً يخيم على الارض. وما إن نزلت إلى الارض ووقفت في سهل "نولاربور" حتى أسرعت الحيوانات نحوها أفواجاً أفواجاً قادمة من كل مكان ومن جميع الجهات.

ها هي الإلهة قد عادت، وهي ستصغي لطلباتنا، هتفوا جميعاً

– اقتربوا خبروني ماذا يزعجزكم؟

ارتفعت بلبلة، ووصل مسمعها موجات من نداءات مضطربة

- كفى، كفى، لا استطيع أن أسمع وأفهم ما تقولون إن تكلمتم هكذا دفعة واحدة. ثم أشارت إلى "الومبات" [٢] الذي تمنى جسداً يهرب به إلى الأماكن الظليلة حيث يستطيع أن يختبئ عن أعين الاخرين. ثم تبعه الكانغارو الذي أراد أرجلاً قوية تمكنه من القفز وذنباً ليحفظ له توازنه، وأراد الخفاش أجنحة تساعده على الطيران كالطيور، وطلبت السلحفاة أرجلاً تساعدها على السير فقد أتعبها الزحف على البطن، أما خلد الماء [٣] المسكين فلم يستطع أن يقرّ رأيه على شيء وانتهى طالباً أجزاء متفرقة من عدة حيوانات.

ابتسمت يهي، لقد علمت سبب شقاءهم، وابتسمت أيضاً لغرابة أشكالهم وتنوعها، وابتسمت كذلك لأنها عرفت أنها بتغييرها أجسام هذه المخلوقات فإن حياتها لن تتغير إلى الاحسن. فالبومة التي طلبت عينين أكثر اتساعاً وأشد لمعاناً عليها أن تختبئ في الاماكن المظلمة نهاراً وتسعى لاصطياد زادها فقط اثناء الليل، والحشرات القضيبية عليها أن تبقى لساعات دون أدنى حركة على الغصن حتى لتكاد تصبح جزءاً منه. وعلى البجعة ان تتعلم الوقوف في الماء جامدة كقصبة على رجليها الطويلتين قبل ان تتمكن من الفوز بسمكة لامبالية.

ابتسمت بذكاء، فهي تعرف ان منحهم ما يطلبون لن يجلب لهم السعادة. وتعلم أيضاً ان سعيهم الدائم في سبيل العيش سوف يشغلهم ويبعدهم عنها. هي تعرف أن بعض التغييرات قد تحصل لهم فجأة أو على مهل في طريقة غامضة. فالعالم لن يخلو من المغامرات الغريبة ويجب أن يظل مليئاً بالمتغيرات. صرفتهم وراقبتهم ينتشرون في كل بقاع الارض قبل أن ترتفع ثانية إلى السماء

امست قصة هذه التحولات تروى حول مخيمات النار آلاف السنين. عندما أتى الرجال والنساء للعيش فوق هذه القارة كانت الزواحف والدواب والقوافز والمخلوقات سريعة الركض تؤلف الحياة البرية التي اعتمدوا عليها في غذائهم وألهمتهم القصص الغريبة عن عاداتها وتقلباتها التي حصلت لها بإرادة الروح الكبرى بيّامي. ونحن إذ نرقد إلى جانبها حول نيران المواقد، فلنصغ أيضاً إلى الحكايات التي تعرفها قلوب أناس أكثر قرباً منا إلى قلوب آلهة الطبيعة

الرجل الأوّل

انتهى عمل الهة الشمس الآن، فقد جلب دفئها وحنوها المخلوقات الى الوجود، وكانت هي سعيدة تنعم بمحبتهم لها. وهي إذ تتركهم الان فلأنها تعلم أنهم أصبحوا برعاية الروح العظمى بَيّامي، عقل الحياة وذكاؤها الذي لا جسد له.

"لا أستطيع الظهور على أبنائي وأبنائك"، قال بيّامي ل"يهي"، يجب ان آخذ شكلاً من لحم حتى يتمكنوا من مشاهدتي فيطمئنوا ويعرفوا أنني حقاً أبوهم

- للآلهة خالقها كما أن للمخلوقات خالق آخر. ان تضع روحك في هيئة حيوان ما فإن ذلك سيقلل من شأنك ويجعلك صغيراً غير محترم في نفوسهم
- إذن فأنني سأضع شيئاً قليلاً مني في هذه الحيوانات، قال بيامي

وهكذا منح بيامي جزءاً من قواه العقلية للطيور والحشرات والزواحف والأسماك والحيوانات، وهذا القليل الذي وُهبوه هو ما يعرف بالغريزة. إلا أن بيامي ظل غير راضٍ عن الامر

– عقلي كله يجب أن يوضع في قالب ما فيه حياة، قالب يستحق هذه الهبة. إنني بحاجة إلى خلق جديد

من سلسلة عمليات فكرية، وذرات ميكروسكوبية من التراب وتشكيلات من دم وغضاريف وأوتار وبشرة وتلافيف دماغ، صنع حيوان ينتصب مستقيماً على قائمتين وله يدان صممتا لتمكنه من استعمال السلاح والالات، وفوق كل ذلك له عقل يستطيع أن يصغي لخلجات الروح، أكبر الحيوانات جميعها، أعد ليكون وعاءً للقوة العقلية وللروح العظمى

صنع هذا المخلوق بسرية فائقة. لم تره عين فقد استنفذت الدقائق الاخيرة لفعل الكون في صنع آخر عملية خلق عظيم. عمَ الظلام والحزن على غياب الروح العظمى، عمت الفيضانات الارض فلجأت الحيوانات إلى كهفٍ عالٍ في الجبال، وكان من وقت لآخر يتقدم واحدهم إلى مدخل الكهف يستطلع ما آلت إليه حالة هذه الفيضانات، إلا أنه لم يكن هنالك اي شيء واضح. فقط، جرف المياه تحت سماء لا شمس تشع عليها.

ذهبت "غوانا" [4]، الاكثر حكمة بين الزواحف، تستطلع بنفسها ولكنها عادت مسرعة ذاهلة

– لقد رأيت شيئاً مستديراً شديد اللمعان كالقمر يرقد خارج الكهف، قالت

– هراء، قال النسر، "باهلو" القمر في السماء

– قلت إنه مثل القمر، هكذا بدا لي

خرج النسر وعند عودته نظر الجميع إليه مترقبين

– إنه كانغارو، قال النسر باقتضاب، له عينان لامعتان ولكن من السخف أن نقول أنه القمر. العينان تلمعان بشدة حتى أنهما اخترقتا جسدي

– هذا شيء غريب قالت الحيوانات، فالغوانا قالت إنه القمر والنسر قال إنه الكانغارو، من نصدق منهما؟!

أيها الغراب أنت الاحذق بيننا. إذهب واستطلع ثم عد لنا بالخبر اليقين عن سر هذا الكائن الغريب

نفض الغراب ريشه وبقي دون حراك إلى أن دفعه الاخرون إلى المقدمة. عندها صفق بجناحيه وطار إلى شق في الصخرة حيث لا يتمكن أحد من الوصول إليه

أتركوني وشأني، قال غاضبا، لا رغبة لي في ذلك. هذا أمر لا شأن للحيوانات والطيور به. إذا بقينا هادئين قد يذهب لحاله.

– إذا كان الغراب خائفاً انا أذهب، قالت الفأرة بشجاعة، ودرجت بحذر ولكنها عندما عادت لم تستطع الكلام. كانت الحيوانات تتقدم واحدة تلو الاخرى نحو مدخل الكهف وتتطلع إلى الشيء الغريب الذي يقف وسط الضوء وتعود ذاهلة إلى أماكنها

دارت نقاشات كثيرة فيما بينها، فالجزء الصغير من عقل بيامي الذي يمتلكه كل منها تعرف على الجزء البسيط من العقل الكلي الذي كان مغلفاً باللحم خارج الكهف

دام الليل طويلاً لا ينقشع لمدة لم يستطع أحد تحديدها في شروق أو غروب. بدأت الحيوانات تحس بالجوع

فقتل النسر جرذاً وأكله . مزقت الحيوانات الكبيرة الاخرى الصغيرة وقطعتها قطعاً صغيرة والتهمتها . سمع بيامي تلك الجلبة فترك الجبل حزيناً لأن الحيوانات اكتشفت المتعة التي تتحقق لأحدهم بموت الاخرين . عند رحيله أفاضت يهي نورها على العالم ، فخرجت الحيوانات التي بقيت على قيد الحياة من الكهف وتجمعت على رأس التلة . هناك على قبة سقف العالم ظهرت الروح العظمى كاشفة نفسها للمخلوقات . هناك وقف بيامي امامهم على هيئة إنسان يسيطر على كل المخلوقات لأن له روح بيامي وذكاءه في جسد بشري

وفيما هو يجوب في الارض ، أحس "رجل" ، الذي له عقل بيامي ، بالوحدة . مشاعر غريبة سرت في جسده ، رغبات غامضة اعترته ، احس بالحاجة إلى رفيق يشاركه جمال العالم ، فأخذ يبحث عن واحد دون جدوى . قصد الكانغارو والومبات ، الحية والعظاية ، العصافير والخفافيش ، السمك والحنكليس ، الحشرات وديدان الارض ، ولكن دون جدوى . كان يشعر بميل نحو هذه المخلوقات فجميعها كانت تحب بيامي ولكن ما عندها من عقل لم يكن كافياً لإرواء ظمأ روحه .

اتجه نحو الاشجار والازهار والاعشاب ، فتنه جمالها إلا أن تأثيرها لم يتعد حواسه ، فروح بيامي لم تكن موجودة فيها . أزهار نبة "الواراتا" [٥] المشتعلة بجمال وغزارة ألوانها ، القصب بذهبيته الفاخرة ، شجرة الاوكاليبتوس بجمال قشورها الفضية وعبير وريقاتها ، أمور أفرحت بصره وأذكت حواسه فاستنشق عبيرها فتغلغلت عميقاً في رئتيه ولكن روحه لم تعرف الاستقرار

حل المساء فاضطجع لينام قرب نبتة الياكا [٦] . كانت الاحلام الغريبة تقلقه طوال الليل ، أحس وكأن رغباته على وشك أن تتحقق . عندما استفاق كانت يهي قد غمرت السهل بشعاعها وبدا أن أشعتها مسلطة على ساق نبة الياكا . أمعن التحديق بالنبتة فأخذته الدهشة . لقد سمع لهج أنفاس عميقة . تطلع حوله فادهشه تجمع مخلوقات العالم كلها هناك في السهل وقد خيم في الجو شعور توقع حدوث أمر عظيم .

أعاد التحديق بالنبتة ، رآها تتغير ، عنق زهرتها بدا أطول وأكثر استدارة ، أطراف بدأت تتكون . ومن عميق دهشته علم "رجل" ان الشجرة تتحول الى مخلوق ذا قائمتين على شاكلته إلا أنه كان مختلفاً . الاطراف أكثر نعومة . ثديان مستديران تشكلا أمام عينيه ، وغطاء مهيب للرأس الجميل كان قد تكوّن . رفع "رجل" يديه نحو المرأة فصافحتهما وخطت باعتزاز عابرة الدائرة العشبية التي تحيط بالشجرة . أمسكها "رجل" بيديه ومعاً تفحصا العالم المنتظر . . . رقصت الحيوانات فرحاً ثم ركضت مبقية على مسافة منهما . كانت سعيدة لأن وحدة "رجل" قد انتهت ، العزلة المضنية انتهت لتبدأ مسؤولياته وواجباته . أتت المرأة على مهلٍ إلى الحياة واتحدت بزوجها . اصطاد هو لها طعامها وبحث لها عن مأوى . اظهر لها حباً ولطفاً ، أمور هي ثمرة الروح . علمها أسماء الحيوانات والطيور وطرق عيشهم . تعلمت ان تحبه وتعمل لأجله . أن تكون الجزء الاخر الذي لا غنى عنه لتحقيق السعادة والاكتفاء

ابتسم بيامي وقال : "عندما أريد أن اكشف نفسي للاشياء الصغيرة التي خلقتها ، سوف أكون سعيداً جداً لأظهر لها على هيئة إنسان .

بقي بيامي على الارض لمدة طويلة على هيئة انسان. أحب العالم (تيا) الذي قيل أنه كان فيما مضى قطعة من الشمس ذاتها. يوماً إثر يوم، كانت يهي تبتسم له وهي تجوب السماء الواسعة. وذات يوم تكلم إلى الرجال والنساء والحيوانات التي تجمعت حوله

– آن الاوان أن أترككم يا أطفالي. عندما كان العالم صغيراً كنتم بحاجة إليّ، أما الان فقد اكتمل نموكم ومن الافضل أن تعيشوا بمفردكم "[٧]

نجمة حبيب

استراليا

هوامش

(١) – سبق وأن نشرت الكرمل مقالة بعنوان "قراءة في ميثولوجيا استراليا السوداء" (عدد ٦٩) تعرضت فيها الكاتبة الى معتقد الابؤريجينيين، سكان أستراليا الاصليين، لخصت فيها معاني وقيم زمن الحلم الابؤريجيني.. ويمكن اعتبار "أسطورة الخلق "هذه، تكملة وإضاءة لما جاء في المقالة السابقة

(٢) – Wombat
نوع من السناجب البيضاء المعروفة في الصحراء الاسترالية يتميز عن السنجاب الاميركي الذي يعرف بنفس الاسم بان له ذنب قابل للانقباض

(٣) – Possum حيوان من فصيلة الحيوانات التي تحفر عميقا في الارض وتلد اطفاله في حالة غير مكتملة وتحملها في جيب لها

(٤) – Goanna سحلية استرالية ابؤريجينية التسمية

(٥) – Warratah شجيرة استرالية غنية بزهرها الغزير الزاهي الالوان اللفظة ابؤريجينية

(٦) – Yakka شجرة مثمرة دائمة الخضرة

(٧) – Aboriginal Stories, A. W. Reed, Reeds Book, NSW, 1995, Creation Myth", no definite author, (p: 11-21 (translated by Nejmeh Habib

مشيما:
الرجل الذي "يختزل كل الضياء الياباني"

قبل سنوات، أثار فيلم "ميشيما" للمخرج الأمريكي بول شرايدر الدهشة في مهرجان كان السينمائي. لكن الاهتمام بهذا الكاتب الياباني الكبير الذي يمثل " الروح اليابانية الحقيقية" أخذ بُعده التوثيقي الآخر عندما أصدرت دار "Putnam" الأمريكية أخيراً كتابا لجورج مونيهان بعنوان " حياة ميشيما" The Life of Mishima. وفي أقل من ستة أشهر ترجم الكتاب إلى كل من الفرنسية والألمانية والنرويجية والسويدية.

في كتابهAnti Memories " يقف الروائي والفيلسوف ووزير الثقافة الفرنسي الراحل اندريه مالرو (1901ـ1976) مشدوها أمام " الولادات الآسيوية" :

" هنا تولد الشمس،
هنا يولد الأنبياء،
ولكن هل صحيح أن هنا، أيضا، تولد النهاية ؟!"

طرح اندريه مالرو هذا السؤال، وتوارى الياباني يوكيو مشيما، فقد حاول، كأي ياباني آخر، أن يثبت الشيء المخيف وهو أن الانسان يستطيع ان ينتزع المبادرة : "الموت باقصى قدر من الوحشية..."

وبالطبع، فإن كثيرين لن يوافقوا أياً من رجال "الهاراكيري" الذين يقولون ان ضوء القمر" يأخذ شكل السيف ثم ينغرز في الأحشاء، وتكون الولادة الثانية".... في مهرجان كان السينمائي، قبل سنوات عرض المخرج ا لامريكي بول شرايدر في فيلمه "مشيما" الذي روى قصة مؤلف " غبار الازاهير " الذي انتحر، على طريقة " "السموراي " في الخامس والعشرين من تشرين الثاني عام 1970.

الفيلم يدخل الى الموت الآسيوي، كما يدخل الى الحياة الآسيوية. ولكن اليابانيين اعترضوا أن المخرج الأمريكي "انتهك حرمة القيم اليابانية"، تماما كما فعل الرئيس الامريكي هاري ترومان عندما أمر بالقاء القنبلة الذرية على كل من هيروشيما وناغازاكي... لم يعترض اليابانيون لأن القنبلة انتهكت الحياة، وإنما لأنها انتهكت القيم : "جاءت من أعلى"، ولم تفعل كما يفعل أبطال السموراي "الذين يقاتلون أعداءهم وجها لوجه"، فالفروسية نبل وشهامة.

في كتابه " حياة مشـيما " يتحدث جورج منيهان عن مشيما "كما لو أن القنلبة موجودة في رأس الروائي. . . " أجل، لقد كانت موجودة هناك، وعندما وقع الامبراطور هيروهيتو وثيقة الاستسلام أمام الجنرال ماك آرثر، قائد القوات الامريكية في المحيط الهادئ، لم يكن الشرط الأساسي إلغاء المؤسسة العسكرية اليابانية، وانما "الغاء لغة الروح داخل العقل الياباني".

وهكذا لم يكن بامكان يوكيو مشيما أن يقول : "أيها الأمريكيون، إننا نريد استعادة جشنا، لكن الأمريكيين لم يسمعونا" أنهم، في الحقيقة، لا يسمعون أبداً، بل "فتحوا أسواقهم للسيارات اليابانية"، ولم تكن هذه "دبابات ملونة" تذرع شوارع نيويورك، وسان فرانسيسكو، ولوس أنجلوس، بل كانت سيارات حقيقية تثير الهلع في نفوس "أباطرة الفولاذ" في الولايات المتحدة الأمريكية.

قرر الرئيس رونالد ريغان وقف "الغزو" الياباني، أو بالأحرى وقف رد الفعل الياباني، لكن يوكيو مشيما كان يعتقد أنه لا بد من " موقف أبدي" من القنبلة:

"ليس ثمة ياباني واحد، باستثناء الموتى، يقول بضرورة إصدار طبعة أمريكية عن هيروشيما، إننا لا نريد أن نقتل الهواء، ولا أشعة الشمس، ولا ذكريات المدينة، لكننا نريد أن يشعر كل أمريكي من هؤلاء أن الحروف لا تزال حارة تحت جلودنا ".

قبل أن يهاجم مشيما الولايات المتحدة قام بشن هجوم مرير على " ورثة الجماجم" في اليابان، أي أولئك الذين تجاهلوا "كل شيء... بما في ذلك الدم"، وانهمكوا في لعبة "العرض الطلب"، وأقاموا "إمبراطورية الترانزيستور" فأصبح اليابانيون في كل بيت، "بدأ من بيت نيلسون روكفيلر الذي "يقتني رجلاً آليا" **Robot**، وانتهاء بآخر بيت في موزمبيق"، حيث يستخدم أصغر موظف في الادارة آلة حاسبة من صنع ياباني... "ربما لكي يحسب، في آخر النهار، أنه لم يشتغل شيئا !".

إن الياباني، كما يقول مشيما، "يصبح أمريكيا عندما يركض وراء السلعة في كافة أرجاء العالم"، وفضلاً عن ذلك "ليس المهم أن يكون في شقوق الجدران" [إشارة إلى مكيفات الهواء اليابانية] وأنما المهم أن "نكون في الخلايا الدماغية للعالم"، ذلك أن العالم ينسى هيروشيما "ونحن نرغمه على ذلك...".

لكن هيروشيما لم تعد يابانية، منذ أن ماتت... "لقد أصبحت ملكاً للزمن، ووقف الضمير العالمي - كأي حارس مشتت الذهن - يبحث عن مقعد محايد كي يستريح ".

لقد قرر يوكيو مشيما - كموقف اعتراضي - أن "يضع القنبلة في عقل العالم". التقط بأصابعه كل رماد هيروشيما، فتح الجمجمة ثم ملأها بالرماد... ومنذ تلك اللحظة "انتهى العقل" !

إن كراهية مشيما للأمريكين لا حدود لها : "أيها السكارى فوق كل أرصفة العالم، لتتوقف كؤوسكم عن العمل لمدة دقيقة واحدة، دقيقة واحدة فقط من أجل أرواحنا وأرواحكم"، ولم يكن بالامكان أن يقتنع مشيما بأن الولايات المتحدة وقفت عن الموت الياباني، فجورج موينهان، يقول أن مشيما كان أول من حذر من احتمال قيام الرئيس ليندون جونسون بـ "القاء بضعة قنابل ذرية" على كل من الصين وفيتنام.

يقول مشيما إن الأمريكيين يعتقدون، وهم محقون في ذلك، أن "السلعة العبقرية التي ينتجونها هي الموت، وبعد ذلك تاتي كل السلع الأخرى الصالحة للحياة"، وهو بذلك يتفق مع الروائي الأمريكي جون شتاينبك الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 1962، الذي يعتقد "أننا نصنع كل هذه الحضارة من أجل كل هؤلاء الموتى..."

إن مشيما لا يخاطب العالم بل يخاطب البيت الأبيض، و "راعي البقر" الجالس في المكتب البيضاوي تحديدا، : "إنني أكرهكم"، وعندما يغرز السيف في أحشائه وهو يهتف بحياة الامبراطور كان يريد ان يقول للأمريكيين : "اننا نملك القدرة على الحياة..."

والغريب أن رجلا مثل مشيما يملك فكرا يرتبط الى هذا الحد بالإمبراطور، لكن هيروهيتو بالنسبة لليابانيين ليس بالرجل العادي ؛ انه "الرمز الذي يرتدي الزي العسكري"، وكان الروائي الكبير يعتقد "ان من يتفوق في صناعة التاريخ هو ذلك الذي يتفوق في صناعة الموت". ان الامبراطور هو الشخص الوحيد الذي يحول دون ان تتحول اليابان الى "قرد امريكي"... صحيح أن الأمريكيين جَرَّدوه من كل ألقابه الإلهية، لكن هذا لا يعني، بأي حال من الأحوال، تجريده من "الروح الالهية".

هكذا يقول مشيما ورجال الساموراي الذين "لا يخافون الوحوش، ولا دبيب العناكب، ولا حراس السجون". في الواقع ان من يقرا كتابه "أشياء سوداء" يرى في يوكيو مشيما الرجل الذي "يختزل كل الضياع الياباني" – على حد تعبير أندريه مالرو.

ماذا يفعل اليابانيون سوى ان يتذكروا موتاهم؟ انه يقف خلف الزجاج لكأنما يقف خلف الريح يشاهد القمر وهو يتحطم، ويشاهد الليل وهو يتساقط، ويشاهد نفسه وهو يدور حول الكرة الارضية، كأي كاهن اصيب بلوثة عقلية... لكن شخصية الرجل تبدو اكثر وضوحا في "إعترافات قناع" Confessions of a Mask. ان مشيما ليس الرجل المثالي ؛ انه يقف امام رغباته "كالثعلب الذي يبحث عن فرصة ما"، كل شيء يصبح جائزا في تلك اللحظات التي يسقط بها الليل نحو الأعلى. هكذا يفهم الرغبة، سقوط نحو الأعلى،وكان يشعر في ذروة هذيانه السياسي أن القوة هي "الاغتصاب الجميل".

هل هو جنون الكاتب ام انه الجنون الياباني؟ إنها اليابان... ويلاحظ مونيهان سخط مشيما على المثقفين الغربيين "الذين يتعاملون معنا كالأسماك، أجل كالأسماك، التي تحطم عمودها الفقري"... ان الامريكيين ينظرون الينا على أننا "قرود تجارب في المختبرات". هل نتذكر الطريقة التي مات فيها ؟ لقد اتفق مع خمسة اشخاص على اقتحام ثكنة ايشيفيا التي كان يتابع فيها تدريبه العسكري. تمكنت المجموعة من السيطرة على الثكنة، وقام مشيما باعتقال قائد الثكنة ماشينا، وهو أحد أبرز القادة العسكريين في اليابان. حاول بعض الجنود انقاذ قائدهم العسكري، لكن مشيما ورفاقه الخمسة تصدوا لهم بالسيوف، وفي هذا الجو الدراماتيكي خطب مشيما في الجنود والضباط ضد نظام الحكم الذي "بدأ يزدري العسكريين مع انهم العصب الرئيسي للأمة"، مركزا على "ضرورة إنبعاث اليابان" والا فانها "سائرة حتما في طريق الاندثار"...

لقد انتهى دور السيف الياباني، وعلى مشيما أن يموت، وكان أن مَزَّق امعاءه بالسيف فيما بادر احد رفاقه الى جزّ عنقه، ولكن بعد حوار لا يمكن وصفه بالكلمات... كان مشيما يملك لغة ادبية ساحرة، وهذا ما أضفى طابعاً تراجيدياً على الموقف... لقد مات وهو يشاهد غروب شمس اليابان. ان يوكيو مشيما هو "الغبار الذَّري" الذي تركته قنبلة هاري ترومان على هيروشيما وناغازاكي ؛ لم يصل الحريق الى الجلد فقط، بل وصل الى داخل العقل. هل هو ممثل الساموراي أم أنه صيحة الانذار؟!

عبدالقادرحسين ياسين
السويد



اسماعيل شموط

بورتريه لم يكتمل

الدخول الى عالم الفنان التشكيلي إسماعيل شموط، أشبه ما يكون بجردة حساب مع التاريخ، ومراجعة لأحداث وقصص لشعب لم تكتمل بعد مسيرته بالاستقلال ونيل حريته، فعالمه المليء بالحكايات والمعاني يتقاطع فيه ويتصارع، الفني مع السياسي، وهو عالم إنساني يمتزج فيه الألم والفرح مع المقاومة والتبشير بالخير وصلابة الايمان.

بهذا المعنى لا يمكن قراءة أعمال شموط بمعزل عن شرطها التاريخي فاللون و "الفورم" الشكل عنده وضربات الفرشاة والتخطيط والموضوع ليس بحثاً فنياً شكلانيًا محضاً، بل هي حالة تعبير متصلة بالواقع زماناً ومكاناً، وقد أُنتجت أعماله ضمن سياقات سياسية/ اجتماعية أو دللت بالضرورة على هذه السياقات ليس بسبب الظروف المحيطة به فقط، وإنما بسبب خياراته الواضحة أيضا.

إننا ونحن نشاهد لوحات شموط لا نستطيع الفكاك من كونها سلسلة متصلة تفضي إلى

سيرته كفنان والى سيرة الشعب الذي ينتمي إليه. ولهذه وتلك دلالات تستحق البحث والعناية دون إغفال الصلات العميقة التي تربط حياته كفنان مع الحيز الذي تحرك فيه وعايشه وبالإشارة إلى التاريخ والحياة التي تلف أعماله وتفيض عنها، تلك الأعمال والآثار التي تتميز بالوفرة والتفجر.

وربما ينطبق عليه كفنان أكثر من أي فنان آخر شرط قراءته في السياق الاجتماعي والسياسي نظراً لطول تجربته و فرادتها، فالرجل عاش وعمره أكبر من الدولة التي تسببت في مأساته ومأساة شعبه وأعماله تكاد تكون وثائق وسجلات لهذه المعركة الممتدة منذ النكبة وحتى يومنا هذا.. بمحطاتها المختلفة.

فقد ولد الفنان إسماعيل شموط في مدينة اللد عام ١٩٣٠ في أسرة متوسطة الحال مكونة من تسعة أفراد وهو الأخ الأكبر لأشقائه السبعة. وتفتحت طفولته، هناك، على عالم من الألوان والطبيعة والمشاهدات التي بقيت مطبوعة في ذاكرته حتى يوم رحيله عن الدنيا في٤-٧-٢٠٠٦ وهي حالة ربيع دائم، منطقة محاطة ببيارات البرتقال والليمون وبساتين الكروم والحواكير الخضراء كما كان يقول "السهول من حولنا ممتدة واسعة مزدانة بالأزهار المتنوعة الأشكال والألوان".

كان لا يزال في الثامنة عشرة من عمره عندما نزح مع عائلته في العام ١٩٤٨ من مدينة اللد إلى مخيم خانيونس للاجئين في قطاع غزة، وقد كانت المنطقة التي انتقل اليها اللاجئون عبارة عن رمال خالية ممتدة، ونقيض الخضرة والبيارات والجبال والسهول، التي عاشها شموط منذ طفولته. تعهد الشباب والرجال من المهجرين نصب الخيام التي آوت المنكوبين في حينه، ليكرس مع الوقت كمخيم لا زال قائماً بعد أن تآكلت الخيام.

قبل ذلك وفي مدارس اللد كان شموط قد تتلمذ على يد المصور المقدسي "داود زلاطيمو" وكواحد من أبرز التلاميذ الموهوبين كان مقدرا له توظيف ملكاته وطاقته الفنية في رصد وتوثيق تجربة اللجوء، وليصبح مع الوقت فنان فلسطين الكبير فقد أخذ على عاتقه مهمة التعبير عن مأساة شعبه.. بالموهبة التي راح يصقلها مع الوقت، وقد كان يتأسس في ذهن إسماعيل الفتي معنى النكبة، ومعنى فقدان المكان والهوية.

عمل إسماعيل في المخيم كبائع حلوى لتحصيل القوت، ثم عمل معلماً للتربية الفنية في

مدارس الوكالة حيث تبلورت موهبته في الرسم قبل ان يسافر إلى القاهرة لدراسة الفنون وقد عمل إثناء دراسته للفنون الجميلة في التصميم الإعلاني والرسوم التوضيحية ليعيل نفسه أولا ولتحقيق ولعه بالرسوم التوضيحية والاعلان . .

من مزيج صور الطفولة المشتهاة، ومن صور النكبة والنزوح المثقلة بالحزن والفقد والاستلاب، استوحى شموط موضوعاته لأولى لوحاته الزيتية التي عكست تراجيديا النكبة وشكلت جسرا للحنين إلى الماضي الجميل، وقد عرضها للجمهور. وشكل معرضه الأول في غزة في العام ١٩٥٣ ومن ثم معرضه في القاهرة بمشاركة زميلته وزوجته الفنانة تمام الأكحل والفنان نهاد سباسي في العام ١٩٥٤ ـ افتتحه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ـ بداية مهمة، ودفعة لمسيرة هذا الفنان المثابر الذي راح يشق طريقه بجهد وتعب، وسط تململ في المحيط العربي، ومحاولة لمحو أثار الهزيمة ووجود ساحة وحاضنة للنضال القومي.

أراد من خلال هذه المعارض ان يصرخ ربما من خلال لوحاته وان يعلن احتجاج روحه الفتية في مواجهة العالم الظالم. من هناك ذهب شموط في منحة دراسية لمدة سنتين في أكاديمية الفنون في روما ليستقر بعد عودته من ايطاليا في بيروت في عام ١٩٥٦ حيث عمل في الرسم والتصميم . وهناك حيث قضى سني إنتاجه الأساسية ، كان في قلب الحدث الفلسطيني والعربي، وفي قلب الحركة الثقافية العربية الحديثة ، ظل مشدوداً إلى موقفه فناً وقضية وحافظ على واقعيته لتكون اللوحة دليلاً وشاهداً على بساطة لا يجد المتلقي صعوبة في تأويلها.

ومن خلال مجموعة اللوحات الشهيرة المتعلقة بمأساة تل الزعتر، وكذا اللوحات التي صورت الفدائيين والثورة وبروز ثيمة الكوفية والبندقية والقبضات والعلم الفلسطيني والوانه كطيف احياناً نستطيع ان نلحظ الى جانب الوجوه والعيون التى مثلت علامة فارقة في فنه، حجم الأسئلة والتحديات التي واجهت الانسان الفلسطيني قي تلك المرحلة من الوجود والكفاح.

ومرورا بعمله في منظمة التحرير منذ تأسيسها ورحيله من بيروت عام ١٩٨٢ وحتى استقراره في الكويت ومن ثم رحيله ثانية اثر اندلاع حرب الخليج إلى ألمانيا ثم استقراره في عمان قريباً من فلسطين وهو يواصل مسيرته الفنية بلا كلل مشدداً على موضوعته الأهم رغم

كثرة الحروب والهزائم "القضية فلسطين" .

الى جانب دراسته الاكاديمية في مصر و لاحقاً في روما ومراسه وتأثره بالواقعية الاشتراكية وبفن امريكا اللاتينية ، تركت تجربة إسماعيل في العمل بالتصميم الجرافيكي الدعائي أثناء دراسته في القاهرة ومن ثم في بيروت وفي الكويت وقبل ذلك اهتمامه المبكر بتصميم الأزياء وخاصة ثياب العروس تركت ظلالاً على أعماله الزيتية والتي كرسها بوعي لخدمة قضيته واسلوبه الفني الكلاسيكي فتعمد التبسيط والإصرار على التوصيل الجماهيري تكريسا لمقولة الفن في خدمة الجماهير . . فقد دأب على أن تكون اللوحات والرسومات مقترنة بحالة وحكاية يلخصها عادة بالأسماء التي يطلقها على لوحاته مثل "العطش" "إلى أين؟ وسنعود" الأمر الذي يضع اللوحات في سياق درامي يحيلنا إلى القصص التي تقف خلفها ويحيل الأشخاص الذين تم تمثيلهم أو تخيلهم إلى ذاكرة وحاضر ومصير . .

وفي هذا التضمين والإيحاء، يمكن أن نلحظ صدى ولو من بعيد لمفهوم الشرق للفنون والرسم على وجه التحديد . . المقترن بالحكايات والمخطوطات وكتب الحكمة، وعلم النباتات والهندسة . . والتي تعتبر مقامات الحريري التي رسمها الواسطي عام ١٢٣٧ مثالها الأهم . .

وحتى الأفكار والمواقف التي أراد إسماعيل توصيلها بالتشخيص الواقعي والمجاز عبر عنها بالخطوط والألوان والتي بدورها عكست مفاهيم ورموزاً أراد لها أن تنوب عن الكلام المكتوب او المنطوق ، فملامح شخصياته ومشاعرهم التي تطفو على الوجوه والأيدي والقامات التي تتضامن مع بعضها أو تنتظر . والفضاء الذي تتحرك أو تعيش فيه هذه الشخصيات، مخيم او عراء او بيارة برتقال كلها مقولات وجدت مفاهيمها وصداها بين الناس كمثال روحي .

وفي المجاز أراد للون الصبح مثلاً أن يعبر عن الأمل والمستقبل والخضرة الوافرة والشجر عن الحنين إلى الماضي "ربيع فلسطين " الربيع الذي كان" والغروب والليل والنار إلى الحزن والضياع . . كما في لوحة "ذكريات ونار" . .

وتبقى لوحات شموط التي تحول بعضها الى ايقونات وملاحم مثل "الى اين ١٩٥٣" والتي تصور عجوزاً وثلاثة اطفال في فضاء قاحل وفي الخلفية البعيدة اثار قرية، و "سنعود" ١٩٥٤

وذكريات ونار ١٩٥٦ وعروسان على الحدود (١٩٦٢) وغيرها من بواكير أعماله الواقعية التي نافست الكاميرا في تصوير النكبة والنزوح . . تبقى في الذاكرة والوجدان كوثائق وليس مجرد لوحات تعبيرية ، الأمر الذي اكسبها أهمية تاريخية إلى جانب إمكانياتها التعبيرية . وقد وقفت اعمال شموط بجدارة إلى جانب الصور المتوفرة للنكبة بالأبيض والأسود انذاك والتي في الغالب كانت لمصورين أجانب ولبعض المصورين الفلسطينيين . .

فتراجيديا النكبة التي عاشها الفنان بوعي الشاب ونقلها بريشته وبألوان الزيت على التوال اسوة بلوحات الفنانين الكبار في حينه توثيقاً وتعبيراً عن المرارة والظلم التاريخي الذي لحق به وبمجموع اللاجئين وهم ينتزعون من أرضهم عنوة ويشردون الى أين؟ كانت بمثابة الدليل ورواية الشاهد التي تركت بصماتها على مسيرة الفن في فلسطين بعد ذلك ، وكذا الصمود والمقاومة في أعماله اللاحقة والتي نلحظ بها استمرار رصده لحالة الفلسطينيين وملاحم وصور البطولة التي ظهرت في أعماله فسرعان ما أخذ الضحية من حالة الضياع والألم كما في لوحة "الى اين؟" الى حالة التأمل في "ذكريات ونار" ثم إلى حالة الصمود والأمل كما في عروسان على الحدود ، ولاحقاً المقاومة والثورة في كل تجلياتها بدءاً من الثورة المسلحة وحتى ثورة الحجارة والفدائيين .

وبموازاة الرصد التاريخي لأعمال شموط لا بد ان نلحظ تطور أدواته الفنية والتي سرعان ما تبلورت في تمكنه من التشريح والسيطرة الكاملة على الجسد الآدمي وعلى فضاء لوحاته والجرأة والمهارة في التعبير . .

ما نحن بصدده نصف قرن وأكثر من حياة فنان منذ أطلق شموط محاولاته الأولى في الرسم ، على يد معلمة ، الأول "داود زلاطيمو" وهي فترة تطور فيها وعيه وتطورت فيها تجربته الفنية الأصيلة لتنتصر على الزمن وعلى المكان وجعلت منه فنان فلسطين الكبير الراسخ .

بقي متجذرا في مكانه وموضوعه فلم ينتم إلى أوطان أخرى ولم تغره أو تبهره التيارات الفنية المتجاذبة وحقق تآلفاً نادراً ما بين الذات والموضوع ، دأب على الكفاح من اجل رؤيته كرسام وناشط ثقافي مارس دوراً ريادياً في مؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية منذ تأسيس دائرة الثقافة والفنون وترؤسه لها وحتى خروج منظمة التحرير ، والثورة ، من بيروت في العام ١٩٨٢ ، حيث ساهم في دعم مواهب كثيرة وحقق انتشاراً للفن التشكيلي المرتبط

بالموضوع الفلسطيني و ساهم في التبادل والتواصل الفني مع المحيط العربي والعالمي. من خلال المعارض إضافة لرصده وتأريخه لمسيرة الفن التشكيلي في فلسطين من خلال متابعة الكتابة والتأليف.

وقد كان خلال كل ذلك مستغرقاً في رؤياه وفنه إلى جانب عمله في المؤسسة وشموط كشاهد على عصره وكمتشبث بجذوره الثقافية حرص أن يكون كفلسطيني حارساً لهويته المهددة بالإخطار وفقدان الذاكرة ،وفي محاولته لرسم وتصوير هويته وهوية شعبه لم يفتأ في تقديمها كنسيج متكامل يحرص على سلامته بغض النظر عن الهزائم والنكسات وتقلبات الدول وكرس جهده للربط والوصل بين الماضي والحاضر. . فلا تخلو معالجة له في أية لوحة من هذا التواصل كخيط مشدود في الروح بين نقطة البداية في مدينة اللد وحتى يوم غيبه الموت في مشفى في المانيا .

تبدو في مجمل أعماله شخصيته الحية واضحة المعالم والتي تجمع بين المحافظة والثورة، بين الحركة والإيقاع السريع كما في أعماله الأخيرة "السيرة والمسيرة" وبين البساطة والهدوء. والصبر في أعمال سابقة، وان كان انحيازه الدائم لصالح قضايا شعبه دون أي محاولة لنقدهم او لومهم، . . قد ساهم في تكريس صورة الضحية وصورة المكافح في فنه . . كثنائية ليس فيها بين بين. . . وقدم المرأة والرجل والطفل بصورة بهية وملامح نموذجية متشابهة تدعو للإعجاب والتعاطف أكثر مما تدعو للشفقة أو البكاء على حالها. . . لم يرسم شموط الرجل سمين أو المرأة بدينة رسمه فلاحاً وعاملاً وسيماً ، وفلاحة حبيبة وأم جميلة . لم يرسم المدينة والبنايات والسيارات ولا لاقط التلفزيونات. صور فلسطين الرومانسية المحفورة في ذاكرته الشخصية قبل أي شيء.

فالهوية الوطنية في أعمال شموط موضوع يقظ وصريح وهو في مواجهة عالم مهدد لثقافته، دائم الصحوة، الوطن في ذاكرته يعيش حيواته الخاصة، فهو لم يعالج قضايا أوطان وأزمان أخرى رغم ترحاله ألقسري وإبعاده عن وطنه الأم . فمعنى الهوية والوطن لمتأمل مثله و لمن عاش و يعيش خارج وطنه نتيجة الاقتلاع يكتسب دلالات جميلة صافية ورومانسية ومجردة من الشوائب.

فسؤال الهوية وإن كانت هي بمثابة الجوهر الثابت أم في حالة حوار مع الآخرين وتحول؟،

يبقى بالنسبة لشموط ولمن عاش خارج المكان، وفي منفى دائم ، غير سؤال الهوية التي يكتسبها الإنسان في وطنه . . الذي يسميه الآباء "الوطن الأم" .

علاوة على ذلك تبرز في أعمال شموط ظلال شعرية وهي المحملة بطاقة تعبيرية وجماليات ليس في ملامح الشخصيات والاكسسوارات إن جاز التعبير فقط وإنما في موضوعاتها، بالرغم من أنها تتمحور حول المعنى الوطني فهو عندما يرسم الأمومة والطفولة والأعراس و الناس وظلال عيونهم وقدهم، يحرص على ملابسهم والنباتات والأثاث وهي تخلو من المباشرة اللغوية والشعار فبمقدار ما في أعماله من سهولة في التعبير وبساطة وتوضيح، بمقدار ما تتمتع بفائض من الملمح الشعري الذي يطغى على التفاصيل المجردة للواقع . .

خالد حوراني

رام الله



اسماعيل
ذكريات شخصية

تعرفت على اسماعيل شموط في سنة ١٩٦٦ ، عندما كنت في زيارة عائلية لدمشق، وزرت حينها معرض دمشق الدولي، حيث احتوى جناح فلسطين على معرض شخصي له، ضم مجموعة من الأعمال التي أصبحت ايقونات في الثقافة الفلسطينية. شعرت حينها بأنني أعرف هذا الفنان شخصياً، وكنت على اقتناع تام بأنني سوف ألتقيه يوماً ما، ونصبح صديقين. وبعد حوالي عقد من الزمن تحقّق ذلك، حيث وقعت حرب ٦٧ ، ودرست الفن وساهمت في تأسيس رابطة التشكيليين في الأراضي المحتلة، التي أقامت المعارض في الداخل والخارج. وصار الناس يكتبون عن هذه الرابطة وفنانيها، ويقتبسون أقوالهم الساذجة عن الفن والوطن. وصار من الضروري أن نقيم علاقة مع الاتحاد العام للفنانين الفلسطينيين، فسافرت إلى دمشق مرة أخرى ووصلت إلى بيروت في أواخر العام ١٩٧٧ . وبعد أن تهت في جمال بيروت ودفء مكاتبها لبعض الوقت التقيت اسماعيل شموط في شقته بالقرب من ساحة الجامعة العربية. وخلال دقائق معدودة صرنا كأننا نعرف بعضنا منذ زمن. وساعد في تصعيد أجواء الألفة زوجته الفنانة تمام الأكحل بروحهاالمرحة البسيطة، ومجموعة من اللوحات المعروفة المعلقة على الجدران، وقرد أليف يعيش في إحدى زوايا

البيت. وأصبحت رابطة التشكيليين، ومن دون أية اجراءات بيروقراطية الفرع الرسمي للاتحاد في الأرض المحتلة.

توالت زياراتي إلى بيروت في السنوات اللاحقة، حيث ظل بعضها عالقاً في ذهني، ومنها مثلاً حين رافقني اسماعيل العام ١٩٧٨ في زيارة إلى شاعرنا الكبير محمود درويش. وزيارة أخرى في اليوم نفسه إلى بيت الفنان التشكيلي الفلسطيني إبراهيم غنام، الذي كان مقعداً، ويعيش هو وزوجته في فقر شديد في مخيم شاتيلا. وبالرغم من أن هذا الفنان الشعبي الأصيل بكى قليلاً في أول الأمر إلا أنه تحوّل بسرعة إلى إنسان قوي ذي معنويات عالية ورح مرحة يجيد العزف على العود والغناء.

وسافرت مرة أخرى على ما أذكر إلى بيروت العام ١٩٧٩ مع الزميل نبيل عناني للاشتراك في انتخابات الاتحاد العام للفنانين. وبالرغم من أنني ونبيل كنا نستمع إلى المرشحين الآخرين من باب المجاملة إلا أن الجميع كان يعلم أن فرع الأرض المحتلة هو من أشد المؤيدين لاسماعيل كرئيس للاتحاد. ولم ينبع هذا التأييد من باب المصلحة، حيث اننا لم نستلم أي دعم مالي يذكر من الاتحاد ولم نتوقع دعماً مالياً، ولكن كان التأييد ينبع من مكانة اسماعيل الخاصة في قلب كل واحد منا كفنان وأخ وصديق. إن مقدرة اسماعيل الفائقة على كسب صداقة وحب الفنانين، بالإضافة إلى مستواه الفني الرفيع وتاريخه النضالي العريق جعل منه الشخص المناسب لقيادة الحركة الفنية الفلسطينية، وابقائها متماسكة وفعّالة، خلال مرحلة هامة من تاريخها رغم أوضاع التشتت التي عاشتها والضغوط المختلفة التي تعرضت لها.

وفي العام ١٩٨١ سافرت ضمن وفد ثقافي لمنظمة التحرير إلى الاتحاد السوفييتي، كان يضم بالإضافة إلى شخصيات سياسية مهمة، وفداً من الفنانين أذكر منهم اسماعيل وتمام ومصطفى الحلاج وكامل المغني ومنى السعودي وابرهيم هزيمة الذي كان من أقرب الناس إلى اسماعيل شموط. وقمنا خلال هذه الرحلة التي استمرت حوالي الأسبوعين بافتتاح معرض فنيّ في متحف الشعوب وقابلنا عدة مسؤولين وفنانين، وزرنا عدة مؤسسات أذكر

منها جريدة پرافدا، أما باقي الوقت فقد قضيناه سوياً في زيارة المتاحف وقضاء وقت ممتع، الأمر الذي وثّق العلاقة بين جميع أعضاء الوفد من الفنانين. وتعرف كل منا على جوانب شخصية حميمة للآخر، لم نكن لنتعرف عليها إلا من خلال رحلة بعيدة عن بيروت، وعند شعب صديق لا نفهم لغته. أما بالنسبة لاسماعيل، فقد تعرفنا على روحه المرحة، وأحياناً شقاوة طفولية جميلة، كنت أشعر أنه يبذل جهداً ليتغلب عليها، كما لمسنا جميعنا حرصه الأبوي على سلامة كل واحد منا.

وحصل بعد ذلك غزو لبنان، وتفرق الجميع، وانتهى المطاف باسماعيل وتمام في الكويت، حيث عاشا، كما قال لي، أجمل الأوقات في ضيافة الشعب الكويتي. واستمرت الاتصالات مع اسماعيل من خلال كلّ من الزميل ابراهيم هزيمة الموجود في ألمانيا، والزميل عدنان الشريف الذي كان موجوداً في قبرص. وتركزت جميعها حول الاتحاد وتنظيم المعارض واللقاءات بين ممثلي الفروع، وكذلك تجميع المعلومات عن فناني الأرض المحتلة. وبالرغم من أن هذه المعلومات اقتصرت على حقائق أساسية عن كل فنان، وما كان يوجد عند الفنان من صور أو شرائح ملونة لأعماله، إلا أن هذا الجهد يمكن اعتباره المحاولة الأولى لتوثيق الفن الفلسطيني. وفتح هذا الأمر عيوننا على أهمية توثيق أعمالنا بالصور والشرائح الملونة، حيث اننا لم نكن واعين لأهميته قبل سنوات الثمانينات من القرن العشرين. وأصدر اسماعيل كتاباً في العام ١٩٨٩، كان الأول من نوعه عن تاريخ الحركة الفنية الفلسطينية، واحتوى على معلومات هامة عن الفنانين الرواد الذين عملوا قبل النكبة، وكذلك عن أهم الفنانين الذين نشطوا في تلك الفترة، ولائحة طويلة بمئات أسماء الفنانين الفلسطينيين، ومعلومات أساسية عن كل واحد منهم. وبالرغم من أن هذا الكتاب واجه بعض النقد كأي عمل ثقافي آخر، خاصة لأن اسماعيل وضع سيرته الذاتية وأعماله بمثابة العمود الفقري للكتّاب، إلا أن أصوات النقد هذه لم ترتفع عالياً لأن الجميع كان يعرف أن اسماعيل كان يشعر فعلاً بأنه الأب الروحي للحركة الفنية الفلسطينية، من خلال جهده واهتمامه وفنه، وأنه لم يفرض

نفسه زوراً وبهتاناً عليها.

والتقيت، مرة أخرى، باسماعيل وتمام، وكذلك الزميل ابراهيم هزيمة في ربيع العام ٨٩ في اسبانيا خلال المؤتمر الدولي للمنظمات الفنية، حيث شاركنا فيه كوفد فلسطين. وقدم اسماعيل عدة أوراق هامة، اعتمدت من قبل رئاسة المؤتمر، وذلك بدعم من عدة وفود أهمها الوفد العراقي الذي كان يضم الفنانين فائق حسن واسماعيل الشيخلي. وقضينا مرة أخرى أجمل الأوقات في مدريد ومتاحفها ومقاهيها خلال أيام المؤتمر، وبعد ذلك في طليطلة التي تزخر بعبق كل من فنان عصر النهضة المتأخر «الغريكو» من خلال لوحاته وبيته وأشيائه الخاصة. وكذلك بما تبقى من الأندلس، وخاصة فن عمارتها وذكرياتها.

وفي العام ١٩٩٠ التقينا، مرة أخرى، في «المهرجان الأول للثقافة الفلسطينية» الذي عقد في القاهرة، وعملنا سوياً مع الفنانين الآخرين الذين شاركوا في المهرجان، وأذكر منهم ناصر السيوي ونبيل عناني وتيسير بركات على تنظيم معرض كبير للفن الفلسطيني. وأذكر أننا عشنا أجمل الليالي مع الشاعر توفيق زياد، الذي كنا جميعاً نعرفه، وكان صديقاً حميماً لاسماعيل وتمام. وتخلل هذه السهرة، التي اقتصرت على الفنانين فقط، العزف على العود والغناء. ومرة أخرى وبفضل الروح العذبة لاسماعيل والأجواء المريحة التي كان يخلقها بوجوده قضينا أجمل الأوقات في المتاحف، وعلى مقاهي النيل المفتوحة. لقد كنت أرى اسماعيل وجديته عند الضرورة وفي المواقف العامة. ولكنه كان شخصاً آخر بين زملائه الفنانين يشع مرحاً وعطفاً ومحبة، وكان كل الفنانين يبادلونه مشاعر الحب والاحترام.

وحدثت، بعد ذلك، حرب الخليج الأولى واحتلال الكويت وما تبع هذه الحرب من مصائب طالت الفلسطينيين في الكويت بخاصة، وفي باقي دول الخليج بعامة. وبالرغم من مواقف اسماعيل التي عارضت احتلال الكويت وصداقاته العديدة في المجتمع الكويتي، إلا أنه لم يستطع البقاء هناك فتوجه إلى الأردن، حيث وجد عند الأهل هناك كل الترحيب وحسن الضيافة. وقرر البقاء في عمّان، بالرغم من حصوله على ما يسمى الرقم الوطني،

الذي سمح له بالعودة إلى الأرض المحتلة. ومع هذا فقد قام اسماعيل وتمام، التي كانت ترافقه باستمرار بسبب حالته الصحية، بعدة زيارات إلى فلسطين، أذكر منها لقاءه مع الفنانين في مركز خليل السكاكيني الثقافي، وكذلك الندوة المصورة التي أقامها بدعوة من صديقه الحميم وأكثر الناس تحمساً لاسماعيل وفنه الأخ صخر حبش في مركز الكرامة الذي يديره، وحفلة عرس ابنه في رام الله. كما أذكر زياراته إلى القدس ومركز الواسطي، الذي كنت أديره في تلك الفترة. وفي زيارته الأخيرة للواسطي في العام ٢٠٠٠ كان في عجلة من أمره، وظننت حينها أن عنده مشاغل أخرى، أو ينوي زيارة البلدة القديمة. واكتشفت لاحقاً، ومن خلال حديث خاص مع الأخت فايزة زلاطيمو انه كان على موعد مع الفنان داود زلاطيمو. لقد كان يبدأ زيارته بتقبيل يده، وعند الوداع كذلك للتدليل على حبه وتقديره لأول معلم له عندما كان في بداية دربه الفني أيام الطفولة والمراهقة في مدينة اللد. وتوفي بعدها بفترة قصيرة هذا المعلم، وكان هذا اللقاء هو الأخير بين واحد من أهم الفنانين الرواد وتلميذه الذي كان صاحب الدور المركزي في الحركة الفنية الفلسطينية المعاصرة.

وكنت كلما سافرت إلى عمّان أعمل جهدي لزيارة اسماعيل في بيته الذي ظل مفتوحاً للفنانين، بقدر ما تسمح به صحته المتدهورة.

لقد انتهى دوره كرئيس للاتحاد بسبب معارضته لاحتلال الكويت، أي ليس بقرار من الفنانين، بل كما سمعنا بقرار سياسي، حيث انه لم يتحدث قط عن هذا الموضوع لي أو لزملائي الفنانين، وانتهى الاتحاد فعلياً بعد هذا القرار المجحف والأوضاع السياسية اللاحقة. ومع هذا فقد ظل اسماعيل شموط هو الرئيس الفعلي في قلوب ووجدان الفنانين، وكان اسمه وفنه يذكراننا، وباستمرار بفترة نضالية جميلة سوف نظل نحنّ إليها.

لقد اعتبرني اسماعيل، وعلى ما يبدو، واحداً من حاملي الشعلة، التي أضاءها في بداية الخمسينات، ولذا، فقد انزعج من ابتعادي عن الفن الاشتراكي الواقعي، الذي ميّز تجربته الفنية، والذي سرت أنا على خطاه بأسلوبي ورؤيتي الخاصة، ورأى في توجهي نحو العمل

بمادة الطين ومحاولتي الاستفادة من طبيعتها وخواصها ومعانيها الرمزية (وليس من خلال الموضوع المباشر) ابتعاداً عن فنه وفكره، وربما عنه شخصياً. أما أنا فقد رأيت في توجهي هذا نقلة طبيعية لدرب اسماعيل شموط فرضتها عليّ الرؤية المتغيرة لمفهومي الأرض والإنسان في الثقافة المعاصرة. وفي بداية العام ٢٠٠٥ بدأت أحنّ إلى المشهد الطبيعي الفلسطيني الذي اختفى خلف نقاط التفتيش وقرميد واسمنت المستوطنات والأسلاك الشائكة والجدار، وبدأت أعود إلى رسم المناظر الطبيعية كما أتخيلها في زمن الطفولة بالفحم والألوان المائية وبواقعية من يريد استعادة ذكرى وجه الحبيبة. وكتبت له رسالة الكترونية أعلمه فيها بهذا التحول في عملي الفني ورد عليّ بأنه يعتبر هذا الخبر من أجمل ما سمع مؤخراً. وكانت هذه آخر رسالة وآخر اتصال مع اسماعيل وكأنه وصيته الأخيرة لي بأن أظل قريباً من الناس لأن هذا هو سبيل الفن الثوري كما رآه وآمن به.

سليمان منصور

القدس





ما يشبه وداعاً للمقاتل

أمس، شيعت رام الله ممدوح نوفل. مجندون فتيان وقفوا على المفارق المؤدية إلى المقاطعة حيث أقيمت مراسم عسكرية هادئة للجثمان القادم عبر الجسر. كان يمكن، أيضا، سماع هدير الطائرات الحربية، التي تنطلق نحو الشمال ليتحول الأمر كله بعد دقائق إلى "خبر عاجل" على شاشات الفضائيات عن تدمير جسر، أو بيت، أو غرفة، أو برج كهرباء في لبنان!.. فيما يشبه مشهداً قديماً يتكرر منذ الأزل.

في صيف ١٩٨٢، تحديداً في مثل هذه الأيام، كان ممدوح نوفل يتجول بجسده المكتمل في مناطق التماس، محاطاً بمجموعة مختارة من المقاتلين الذين احتفظ بهم للحظة الأخيرة، كانت الحرب هي المشهد الوحيد في ذلك الصيف، وكان حصار بيروت قد اكتمل تماماً، وبدا أن مجزرة هائلة تتقدم من الجبال والبحر ونقاط التماس وبواباته، وكانت قذائف الطائرات وهديرها يحرثان الجزء المحاصر من المدينة، حيث كنا نتنفس ونواصل المشي في شوارع تضيق وتتضاءل وتنسحب من تحت أقدامنا مثل حصائر قش منسولة:

لا يمكن تذكر بيروت في ذلك الصيف دون أن نجد مكاناً ملائماً لممدوح نوفل، الحيوية الاستثنائية واليد التي تصل إلى كتفك مثل نهاية سعيدة، الغبار الذي ستتركه مغادرة القائد متبوعاً بمجموعته

المختارة، الابتعاد عن مناطق الاستعراض، وتأليف غرف العمليات، وارتجال الحركة السليمة في اللحظة القاتلة، . . لم نكن قريبين تماماً، ولكنني كنت أراقبه من مقعدي البعيد، قليلاً، عن الحرب، بينما كان هو ابن هذه الحروب الشرعي، وكان يتصرف بقوة تلك البنوة الغريبة وشرعيتها!

كان مروره الخاطف في الليل المتأخر إشارة ضرورية إلى أننا أحياء، وأن الأمور بخير، وبينما كان وقع قدميه متبوعاً بمجموعته المختارة تلك، وهو يغادر في العتمة كان الأمر برمته – نحن وهو ومقاتلوه السبعة– أشبه بثغرة في سياج تلك الحرب وأطواقها المتلاحقة!

فيما بعد، سألتقي به في "حرب الجبل" وهي حرب منسية تماماً حدثت في خريف ١٩٨٣، وكانت ارتال المقاتلين تندفع نحو بحمدون وعاليه، وتنحدر في طريق ترابية نحو بيصور للإحاطة بـ"سوق الغرب" . . وكانت دبابات الاحتلال تتراجع نحو الساحل.

فجأة، ظهر من العتمة على الطريق إلى "بحمدون"، وكان يقف هناك وحيداً على طرف الطريق، وكان من الصعب تفسير ذلك الظهور الغريب، كان معنياً بكل شيء كيف يتحرك المقاتلون، شدة القصف، الخبز، الماء، سخونة الطعام. . . . المنامات! قبل أن يعود إلى سيارته التي تركها تحت دغل على جانب الطريق ويندفع في تلك الجبال، حيث تحترق القرى وترتفع أعمدة الدخان من الوديان!

بعد عودته إلى رام الله، التي أحدثت ضجة واعتراضات شديدة من أجنحة متنفذة في حكومة رابين، أجرى انعطافة عميقة في اهتماماته، وبدأب المقاتل القديم وعناده واصل بحثه ودراسته، وأسس لنفسه مكاناً واضحاً كباحث ومتخصص في الشأن السياسي الفلسطيني.

بهدوء غادر ممدوح نوفل مقعده، بشجاعة من أحب الحياة وأحبته، وفي ذاكرته أجندة طويلة لحروب الفلسطينيين الطويلة بينما حرب جديدة تعوي في بيوتنا وشوارعنا.

المجندون الفتيان الذين وقفوا على مفارق الطرق المؤدية للمقاطعة، وأولئك الذين قاموا بتحية الجسد المسجى قد لا يعرفون الكثير عن القائد الذي فقدناه ولكنه كان سيحب أن يراهم هناك في بزاتهم العسكرية وأجسادهم الشابة، وكان سيضع يده على اكتفاهم الفتية لو استطاع، أو لعله فعل ذلك!

غسان زقطان

رام الله



أخو غبار الحرب زميل مداد القلم

هل أنعى ممدوح نوفل كآخر "المغبّرين" . . أم أدعو لرفيق حروبه "فرحان" بطول العمر، باعتباره "مغبراً" آخر؟ ماتت أمي وهي تسأل عن "الشباب" واحداً واحداً، لأنها غسلت ملابسهم الفدائية المغبرة (والمقملة أيضاً) . . وكذا جواربهم وملابسهم الداخلية.

لكم أن تتصوروا رائحة جوارب الفدائيين، بعد أن احتبست أقدامهم أسبوعا بأيامه ولياليه في أحذيتهم الفدائية، أو عدد "القمل" في ثنايا ثيابهم المرقطة، بعد أن حرموا أسابيع من حمام ساخن في قواعدهم "السرية" في الجولان المحتل، أو شدة قرصة المعدة، التي تصرخ "طبيخ يمّة . . طبيخ"؟ . سئموا معلبات الحرب.

قبل شهور، ربما زهاء العام، سألتني تلك السيدة: ألم تعرفني؟ كلا! . . أنا زوجة "فرحان" . أخشى أن ينقر رجل كهل على كتفي ويسألني: ألم تعرفني؟ . . أنا فرحان.

سررتُ أن "فرحان" على قيد الحياة. هناك، إذا، واحد من "المغبرين" لا يزال فوق الأرض حياً يرزق، وليس تراباً تحت التراب في مكان ما. كان فرحان أمهر الفدائيين في رماية الهدف.

عشر سنوات وأمي تسألني في قبرص عن "الشباب" واحداً واحداً. كان سرورها طافحاً عندما علمت أن ممدوح يقود قوات "التمدد العرفاتي"، حسب النعت السوري. قالت: "الشباب تعقلوا". وضحكت، فقد زجرتهم عندما كانوا، أواخر حقبة الستينيات وطيلة حقب السبعينيات يوجهون نقداً حاداً لعرفات. قالت لهم: مش كل زلمة يصير زعيماً؛ مش كل زعيم يصير زعيماً على الفلسطينيين.. وأبو عمار زعيمنا!

ماتت أمي، دون أن تدري أن ممدوح نوفل صار واحداً من المستشارين العسكريين لياسر عرفات، لكن ممدوح، الذي التقيته في رام الله بعد انقطاع قبرصي طويل، سُرّ لأنني حملت أمانة أمي له.. وطبعت قبلتين على وجنيته.

سيستعير الشعر من الزهور، وسأقول مع القائلين إن الرعيل الفدائي الأول كان بمثابة "غبار الطلع". ربما مثل غبار "الخرفيش" الشائك، الرقيق جداً، والذي تحمله أجنة الريح وتبعثره في أركان الجهات كلها (الجبهات كلها) وأشكال الميتات كلها، ولقد مات "الأغبر" خالد نزال برصاصات "الموساد" في أثينا، تاركاً زوجته "ريما" تتذكره كل عام على رقعة صغيرة من جريدة "الأيام".

إنما ممدوح، المضمخ بغبار الأغوار، والجولان، ولبنان، دخل التاريخ الوطني، العسكري والسياسي والأدبي، وحوّل أعمق التجربة إلى مشارف بدايات الوعي. شارك في صنع الحدث العسكري والسياسي، وشارك في تدوينه، وأضاف لمكتبه التوثيق والذاكرة الفلسطينية زاداً عظيماً للمؤرخين.

بقيت على وجه ممدوح تلك الغلالة الغبراء، ثم تلك السحابة الملونة (ابتسامة جميلة)، ثم هطل السحاب غزيراً في ثلاثة – أربعة كتب عن ملحمة فلسطينية كان واحداً من المشاركين

فيها، ثم واحداً من قادتها . . وأخيرا واحداً من موثقيها العسكريين والسياسيين.

كان لي أن أكون واحداً من زمرة صحافيين عتاق، وزع عليهم ممدوح "بروفة" كتابه الأول، وفي كتابه الثاني عن معارك "مغدوشة" وشرقي صيدا ١٩٨٥ - ١٩٨٦، غرقتُ في تفاصيل حرب جنوب لبنان، التي كنت أقرأها وأحررها في نيقوسيا، ثم أغرقتني في تفاصيل السياسة البرلمانية - الفصائلية في كتابه عن "ليلة انتخاب الرئيس"، أو اليوم الطويل الذي سبق وعاصر وتلا "إعلان الاستقلال" دولة فلسطين ١٩٨٨ . . ثم كتب شهادته، أيضا عن أسباب الطريق الذي قادنا إلى أوسلو. قد يصبح الصخر غباراً . . والماء ندى وكلأً.

. . . . .

حياة مدوح ليست كحياتي تماماً، لكن تاريخ حياتي مشتبك تماماً مع تاريخ حياته. هو إلى غبار المعارك (أخو الحرب أغبرا) وأنا إلى مداد الحبر . . ثم جعل غبار الحرب مداد حبر حفر في ذاكرتي وذاكرة الأحياء من "جيل غبار الطلع" الدرس الضروري لوعي التجربة . . والأمانة التامة والمسؤولية في نقل التجربة، لأنه ذهب للبنان ليستأذن وليد جنبلاط نشر "أمور حساسة"، فقال له: "انشر".

كيف لي أن استأذن رفيقة حياته "فيرا" نشر أمور عن رائحة أقدام الفدائيين، بل عن "القمل" في ثيابهم المرقطة، حيث كانت أمي تأخذ ثيابهم كلها إلى الماء في درجة الغليان. كم إبريق شاي كان علي أن أقدمها لأخي ورفاقه "المغبرين"؟

كانوا يقبلون أيديها وينادونها "يمّة" وكانت تُقبل رؤوسهم وتناديهم "يمّة"، وتملأ معداتهم "طبيخاً" . . وعندما سمعت مني في نيقوسيا عن سقوط خالد نزال، قالت: "يا حسرتي". قلت: هل نتوقف؟ قالت: لا . . هذه طريق مشيناها ولازم نكفّيها!

"أخو الحرب أغبرا" كما قال الشاعر القديم، وكان ممدوح أخا حرب . . وكان حليف أحلام سلام . . وكان شاهداً على ما صنع وما نصنع . . حرباً وسلماً وسياسة.

اعتاد أن يقبل يدي أمي بالشام . . واعتدت في رام الله أن اقبل يدي زوجته "فيرا" . .

واعتاد جيل "غبار الطلع" أن يملأ جهات الأرض ببذور التجربة والوعي.

سلام لك ممدوح.. وسلام عليك. شدي حيلك "فيرا"!

حسن البطل

رام الله





(88/89) 2006
ISSN 1607-7024
AL-KARMEL(Ramallah)